

1194408
. A.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MAISON DU DÉSOUBLI : FORMES ET STRUCTURES INCONSCIENTES DE LA
MÉMOIRE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE DANS UNE PRATIQUE
INSTALLATIVE DU DESSIN.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ANNIE TÉTREULT

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À la mémoire de mon père

Dans le riche parcours qu'ont été mes études au programme de maîtrise, je tiens à remercier tout spécialement ceux et celles qui ont su si bien m'accompagner tout au long de cette démarche.

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche, Mario Côté, pour sa générosité et sa patience, son engagement passionné pour l'art et, finalement, son support tout au long de la réalisation de mon projet de maîtrise.

Mes enfants, Noémi, Elwan et Enael. Ma mère. Jean-Marc Girard et Nicole Gravel pour leur support inconditionnel, ainsi qu'Alain Larochelle.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vii
 CHAPITRE I ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	 1
1.1 <i>Palimpseste</i>	1
1.2 <i>Dessins fleuve ou Topographies psychiques</i>	7
1.3 Solitude	13
1.4 Figures d'excès	14
1.5 Stratégies de travail : déplacements, rêveries, dessins	22
1.6 <i>Dessin-maison</i>	25
1.7 Les cinq courtépointes de papier	28
 CHAPITRE II INTERVENTION PERFORMATIVE DE DESSINS EN MOUVEMENT ...	 34
2.1 Ombres et lumières : récits émergents	34
2.1.1 Les récits performatifs	35
2.1.2 Fabrication et performance improvisée	36
2.2 Trois interventions performatives de dessin en mouvement ...	39
2.2.1 <i>Personae</i>	39
2.2.2 CDEx : essai d'intervention performative	42
2.2.3 <i>Nuit Blanche 2011; Promiscuité artistique</i> au CDEx	44
 CONCLUSION	 47
ANNEXE : Documents visuels	50
BIBLIOGRAPHIE	66

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. <i>Palimpseste</i> , 2009 Techniques mixtes sur papier, 6 x 12 pieds	49
2. <i>Palimpseste</i> , détails	49
3. <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , 2012 Graphite, bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé et de la rouille, 9 X10 pouces	50
4. <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , 2012 Graphite, crayon de couleur bleu bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé et de la rouille, 9 x10 pouces	50
5. <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , graphite, 2012 Bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé et de la rouille, 9 x10 pouces	51
6. <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , 2012 Graphite, bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé, et de la rouille, 9 x 10 pouces	51
7. <i>Tente no.40</i> issu de <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , 2012 Graphite, terre, bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé et de la rouille, 9 x10 pouces	52
8. <i>Tente no.51</i> issu de <i>Dessins-Fleuve ou Topographie psychique</i> , 2012 Graphite, terre, bâton à l'huile blanc sur papier teint avec du thé et de la rouille, 9 x10 pouces	52
9. <i>Dessin-maison</i> , 2011 Graphite, terre, bâton à l'huile sur papier marouflé sur draps, 7 x 12 pieds	53

10.	<i>Courtepointe de papier rose, 2011</i> Graphite, encre et découpage sur papier récupéré marouflé sur draps, 5 ½ x 5 pieds	54
11.	Détails de <i>Courtepointe de papier rose, 2011</i>	54
12.	<i>Courtepointe de papier bleu, 2012</i> Graphite, encre, papier récupéré teint avec du thé et de la rouille Marouflé sur draps, 5 ½ x 5 pieds	55
13.	Détails de <i>Courtepointe bleu, 2012</i>	55
14.	<i>Courtepointe de papier rouge, 2012</i> Papier teint avec du thé, de la betterave et de la rouille marouflé Sur draps, 5 ½ x 6 pieds	56
15.	Détails de <i>Courtepointe de papier rouge, 2012</i>	57
16.	Intervention performative <i>Personae</i> , 2010	58
17.	Essai au CDEx d'intervention performative, 2010	59
18.	Intervention performative au CDEx Lors de <i>Nuit Blanche 2011 : Promiscuité artistique</i>	60
19.	Intervention performative pour l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , 2012 Au CDEx	61
20.	Intervention performative pour l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , 2012 Au CDEx	61
21.	Vue partielle de l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , CDEx, 2012	62
22.	Vue partielle de l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , CDEx, 2012	62

23.	Vue partielle de l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , CDEx, 2012	63
24.	Vue partielle de l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , CDEx, 2012	63
25.	Vue partielle de l'exposition <i>Maison du désoubli</i> , CDEx, 2012	64

RÉSUMÉ

Je présente une exposition de dessins installatifs et une série de performances au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM (CDEx) du 22 au 28 mai 2012, comme résultat de mes recherches en création.

J'ai eu le désir d'approfondir la connaissance de mon travail artistique. Pour ce faire, les mots m'ont permis d'établir un nouveau type d'échanges avec celui-ci. Néanmoins, mes premières peurs se limitaient à imaginer que la liberté de créer allait être entravée par l'écriture. J'ai plutôt constaté qu'un échange fécond allait alimenter ces deux formes d'expression. Comme stratégie de travail d'écriture, j'ai abordé le texte à la manière dont je réalise mes dessins installatifs, c'est-à-dire de façon processuelle. C'est par une écriture que je qualifierais de descriptive, que j'ai tenté une observation à partir du travail d'atelier liée à une étude des procédés de pensée et de création utilisés pendant le développement de la pratique artistique. J'ai opté pour une certaine prudence dans ma stratégie d'écriture en me référant constamment à la réalité du processus afin de contrer une tendance à vouloir produire une théorisation qui m'éloignerait de ma pratique. C'est donc par le biais de la description du geste de faire que je joins la partie théorique à la création. On peut dire que j'ai adopté une méthodologie empirique et autopoïétique.

Pour ce faire, le premier chapitre abordera la partie installative de ma pratique du dessin, par le biais des recherches en création des dernières années. Les stratégies du travail processuel mises en place dans l'installation seront examinées, de même que le positionnement anthropologique par lequel ma filiation aux pratiques féministes est liée. Alors que le second chapitre portera sur les interventions performatives de dessins, par une mise en contexte du travail, tant au plan des idées qui sous-tendent ces explorations qu'au plan de sa fabrication. J'y aborderai trois expériences performatives. Enfin, la conclusion traitera de la synergie des œuvres qui cohabitent dans l'espace du CDEx lors de l'exposition du mois de mai 2012. Je suis tout de même consciente que, bien souvent, ma réflexion emprunte la forme de certitudes et d'affirmations. Je tiens ici à souligner que les idées émises dans ce texte ne sont qu'en fait de simples pistes qui témoignent de questionnements qui m'habitent et d'une tentative de compréhension du monde dans lequel j'évolue, de même que des schèmes de pensée m'ayant été transmis. Une compréhension qui se veut, telle la création, en mouvement constant.

Mots-clés : dessin, intervention performative, art processuel, féminisme, archaïsme, anthropologie, geste, quotidienneté.

CHAPITRE 1

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS

1.1 *Palimpseste* 2009

Le projet a débuté en 2009 lorsque j'ai trouvé, dans une vente de débarras, une petite maison de poupée identique à celle que mes parents m'avaient offerte lorsque j'avais trois ans. Cet objet retrouvé m'a mise en contact avec un souvenir de Noël. Ainsi, pendant que ma mère allait célébrer la messe de minuit avec sa famille, mon père qui prenait soin de moi s'était endormi sur le divan croyant que je jouais sagement avec ma maison. C'est alors que j'ai décidé de repeindre l'extérieur de la petite maison jaune en rouge avec le vernis à ongles de ma mère. Je me souviens encore des sentiments de liberté et d'exaltation ressentis. Trente-cinq ans plus tard, je décidais d'entreprendre au fusain, au graphite et aux crayons de couleur, le dessin en grand format de cette maison de poupée retrouvée et les émotions qui étaient liées à cet événement.

Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle. (Merleau-Ponty, 1945, p.30)

Par analogie aux souvenirs qui s'effacent et refont surface, j'ai intitulé cet ouvrage *Palimpseste*, car à la manière d'un parchemin, j'ai créé cette pièce par l'inscription progressive de nombreuses traces, puis par leur effacement partiel et graduel.

« Process drawings, in the narrowest definition, might be works in which the making of the drawing becomes the drawing itself. The parameters of its physical conditions determine its eventual form. » (Butler, 1999, p.89)

Par conséquent, voici les paramètres avec lesquels j'ai travaillé et qui ont contribué à l'élaboration de cette pièce.

Palimpseste est un dessin installatif de grand format, mesurant six par douze pieds. Des inscriptions sont faites sur les deux côtés de la surface et il doit être suspendu verticalement. J'ai voulu que le dispositif d'accrochage soit le prolongement de la structure. Pour ce faire, j'ai utilisé l'étamine et les bas de nylon qui, préalablement, m'avaient servi à solidifier certaines parties du dessin. J'ai teint ces deux matières avec du thé, de la betterave et différentes teintures chimiques. Les couleurs varient entre le pourpre, le rouge et le brun dans leurs diverses teintes de manière à suggérer l'appareil musculaire du corps humain. J'ai voulu créer un effet esthétique à la fois attirant et rébarbatif afin d'évoquer le clivage qui perdure dans nos modes de pensées et de recherches entre le corps biologique et le corps psychique puisque comme l'affirme l'historienne d'art Nycole Paquin, ce corps est le lieu même de la structuration du sens et à cet égard les sciences du cerveau pourraient servir de base solide à la compréhension des activités symboliques. (1997, P.13)

J'ai construit, puis déconstruit l'image par le découpage et le collage. J'ai travaillé à la fois le recto et le verso, modifiant chaque fois l'image créée. J'ai récupéré des retailles de papier dans les ateliers d'impression de l'Université Concordia et de l'UQAM. J'ai teint ce papier selon le même procédé que celui utilisé pour l'étamine et les bas de nylon. En faisant sécher ces papiers sur des papiers de riz, je préparais à la fois de nouvelles surfaces colorées dans des teintes moins saturées, donc plus pâles. Une fois les retailles de papier séchées, je les ai assemblées par le collage, en les superposant un peu à la manière dont les fibres d'un papier et d'un tissu

s'entrecroisent et constituent un ensemble. Ce processus de collage m'a aussi amené à réfléchir aux différentes techniques artisanales utilisées par les femmes, lorsqu'elles construisaient des tapis faits de tissus récupérés. Pendant ce processus, j'ai visualisé un dessin qui, suspendu du plafond, s'étalait au sol jusqu'à la porte d'entrée suggérant ainsi un très long tapis de fabrication artisanale. C'est tout l'univers domestique qui m'habitait. La construction à la fois physique et psychique de l'habitat prenait forme.

J'ai apprécié certaines caractéristiques du papier de riz, dont sa malléabilité, sa solidité, et aussi sa transparence qui me permettait d'effacer partiellement certaines inscriptions. Le papier de riz légèrement teinté venait recouvrir la surface des lignes tout comme l'enveloppe de la peau recouvre le corps et ses organes, suggérant ainsi que le dessin devient un élément vital et organique de l'être. En effet, selon Bachelard :

Les premiers intérêts psychiques qui laissent des traces ineffaçables dans nos rêves sont des intérêts organiques. La première conviction chaleureuse est un bien-être corporel. C'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières. (1942, p.16)

D'ailleurs, la qualité esthétique de ce papier teint et collé se rapproche de l'apparence d'une peau, et parfois d'une peau vieillissante. Ainsi on retrouve sur la surface de *Palimpseste* un fœtus brodé au point simple sur un carré de lin donnant l'illusion que celui-ci se trouve sous l'épiderme du papier tout en s'inscrivant dorénavant dans une mémoire corporelle.

À vrai dire, très peu d'éléments figuratifs sont demeurés reconnaissables, et ce malgré le fait qu'à l'origine le dessin premier fut celui d'une maison de poupée. En

effet, la figuration est présente, mais semble à la fois se perdre dans son rapport d'échelle face à l'ensemble de la pièce. Cette figuration apparaît en particulier dans l'utilisation de la broderie. J'ai voulu créer une ambiguïté entre le médium du dessin et cette technique traditionnelle associée aux travaux manuels des femmes. On retrouve également brodé au fil noir, d'un point simple, sur deux carrés de lin marouflé, le contour d'un corps d'adulte adoptant une position s'apparentant à celle d'un fœtus. Sur chacun de ces carrés, ce corps brodé est mis en relation d'opposition avec son homologue. Cette opposition se manifeste dans le positionnement des formes inversées de même que dans leurs traitements.

La malléabilité et la solidité du papier de riz m'ont aussi permis de le coudre comme un vêtement. J'ai retranscrit à l'encre les indications de fabrications de quelques pièces de patrons pour robes, que j'ai par la suite cousues et collées. Ces pièces sont devenues des éléments transitoires entre les espaces organiques et géométriques du dessin, de façon à ce que l'œil circule librement entre ces diverses surfaces. Métaphoriquement, les pièces de patrons rappellent que la construction des genres est une fabrication culturelle et que la division du travail entre l'homme et la femme s'est d'abord effectuée et inscrite par le corps. Un mode de vie qui perdure et évolue lentement.

Pourquoi la situation des femmes est-elle mineure, alors que le sexe féminin est simplement l'une des deux formes que revêt l'humanité et que son « infériorité » sociale n'est pas une donnée biologiquement fondée, et pourquoi est-il si difficile de renverser cette situation? (Héritier, 2002, p.155)

Avec ces teintes de chair, on ne peut passer sous silence la référence à l'image corporelle. Ce corps qui devient maison et habitacle, de même qu'un réceptacle d'une mémoire et d'un vécu. Du moins, il en conserve la trace. Puisque

Pour Bunge, le débat tournant autour de la distinction entre [la mémoire] à court terme et [la mémoire] à long terme (...) sert (...) à démontrer que le corps

et l'esprit ne sont pas indépendants l'un de l'autre et qu'ils sont tous deux impliqués dans toutes les opérations mnémoniques activées par des psychosystèmes ou des systèmes nerveux périphériques où la peau du corps, qui est l'organe sensoriel le plus sensible, tient un rôle primordial. Pour d'autres chercheurs, dont Arcaya, il est surtout impératif de tout simplement abandonner l'idée d'une mémoire séquentielle au profit de la compréhension de la mémoire comme opération non linéaire, spatiale et topologisante. (Paquin, 1997, p.104)

De plus, l'analogie entre les corps et les substances alimentaires utilisées pour la teinture – thé et betteraves – ainsi que le procédé de teinture en lui-même font référence à ce qui est absorbé, imbibé ou transformé par la matière. Comme l'écrit Bachelard : « *On sent tout de suite que la couleur est une séduction des surfaces alors que la teinture est une vérité des profondeurs.* » (1948, p. 33) En outre, cette analogie permet de filer la métaphore d'un corps indéfini, ou d'une peau. « *La peau et les reins sont alors organes excréteurs, non de la nutrition, mais bien de la digestion.* » (Bichat, 1994, p.63) Ici, il est question d'une digestion métaphorique des souvenirs. L'ensemble des processus ramène à la fois à l'univers domestique et à la quotidienneté où la femme est encore trop souvent associée.

Malheureusement, le social ne change pas si facilement. Quand je propose trois millénaires pour un changement réel à l'échelle de l'humanité, je provoque des éclats de rire, et pourtant je suis optimiste! Prenons les chiffres, très sérieux, d'une organisation internationale comme le BIT qui a effectué un calcul sur l'Europe : si l'on garde le rythme des progrès actuels en matière de rattrapage des salaires féminins à « diplôme égal, salaire égal », il faudra 500 ans pour parvenir à l'égalité dans les entreprises européennes. Et je ne parle pas des pays d'Afrique! (Héritier, 2007, p.73)

La dualité entre le pôle masculin et féminin, la répartition des tâches, le corps de la femme et l'appropriation de sa période de fécondité constituent le fondement d'où s'exerce cette inégalité.

Un paysage conceptuel et social s'est construit, dès les longues origines de l'humanité, à partir de l'observation du fait "scandaleux" et inexplicable que les femmes font les enfants des deux sexes, que la procréation, celle des enfants de sexe masculin notamment, et la reproduction du social dépendraient ainsi du bon vouloir de la féminité dans le corps des femmes. Des systèmes

symboliques, conceptuels et sociaux se sont mis en place pour subvertir et domestiquer ce donné. (Héritier, 2002, p.77)

À vrai dire, l'aspect processuel du dessin me permet de rendre compte de la corrélation entre les procédés de créations utilisés et les systèmes symboliques, conceptuels et sociaux dont parle Héritier. L'installation *Palimpseste* est en quelque sorte le résultat de mon processus de réflexions plastiques sur la condition d'être une femme artiste et mère. L'élaboration de cette pièce de même que son format démesuré est comparable à la fois à l'importance de cette expérience, mais aussi à la charge considérable du travail quotidien, souvent répétitif et presque invisible, des exigences de la vie familiale et domestique qui encore aujourd'hui sont majoritairement endossées par les femmes, auxquelles s'ajoutent les exigences et les pressions du travail professionnel de celles-ci. D'une certaine façon je questionne la répartition des tâches domestiques mais aussi la valeur qui leurs est attribuées.

1.2 Dessins-Fleuve ou Topographie psychique, 2011

Les anciens
 Marchaient sans cesse
 Ils tiraient leurs traîneaux
 Sur la neige et quand elle fondait,
 Ils naviguaient.

J'ai perdu la trace
 De leur passage
 Vers la terre dénudée
 Sans guide
 Pour m'orienter.

Joséphine Bacon

En juillet 2008, j'ai déménagé à Verdun, tout près du fleuve Saint-Laurent. Assidument, après mon troisième accouchement, je me suis rendue sur la rive avec mes deux jeunes garçons pour de courtes randonnées. J'expérimente des « *Sentiments d'infinitude dans l'espace et de perpétuité dans le temps* » (Mounier, 1947, p.86) entremêlés à des réminiscences des vastes espaces de mon enfance. J'ai grandi sur une terre où le ciel s'étendait à perte de vue, alors qu'ici le paysage fait de ciel et d'eau, englobe un point de vue large avec une mince ligne d'horizon en son centre. En effet, j'ai souvent pensé dessiner sur les lieux, lors de ces brèves randonnées qui s'avéraient être une sorte :

[d']intervalle où se joue et s'accomplit, où s'élabore structurellement le psychisme même de la personne. Ainsi va le marcheur : il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique. Et ainsi va la cinéplastique qu'il met en œuvre : elle participe d'un mouvement oscillatoire capable d'œuvrer entre intérieur et extérieur, elle se développe comme un mouvement dialectique, comme une dialectisation. (Davila, 2002, p.22)

C'est dans ce genre de mouvement oscillatoire et dialectique, qu'en janvier 2009, lors de mes courtes déambulations le long du fleuve, j'ai commencé à explorer le

dessin dans un cahier de croquis mesurant sept pouces et demi par sept pouces et demi, mais ce n'est que l'année suivante, en janvier 2010 que mon choix pour le dessin et le support carré s'est imposé comme allant de soi.

À partir de cette pratique régulière du dessin, j'ai choisi d'appliquer certaines contraintes. La première étant celle du thème, ou plutôt du lieu, que sont le fleuve Saint-Laurent et ses alentours. Les contraintes de temps et celle de la discipline quotidienne ont été importantes en début de travail. Puis, des contraintes matérielles, telles que le type de papier, le format et les médiums utilisés. J'utilise le papier artisanal fabriqué chez St-Armand de format neuf par dix pouces que je teins préalablement, avec le thé et récemment, j'ai commencé à utiliser la rouille de certains débris collectés dans les eaux du fleuve pour effectuer de nouvelles teintures. J'ai opté pour les médiums du graphite, de la terre, du crayon Conté blanc, du bâton de cire, parfois des crayons de couleur et, depuis peu, j'ai intégré le bâton à l'huile blanc.

Jusqu'à ce jour près de 200 dessins ont été réalisés de cette série portant le titre *Dessins-Fleuve ou Topographie psychique*, et trois thématiques ont émergé de ce processus de travail : l'environnement fait de glace, d'eau, d'horizon et d'oiseaux; l'habitation, plus particulièrement la tente, et, finalement, les barques. Ces thématiques contiennent une forte résonnance avec l'archaïque et l'imaginaire qui tous deux jumelés seraient une forme de pensée symbolique.

L'expression « pensée symbolique » nous renvoie au monde de l'imaginaire, à l'univers de l'invention et de la créativité où s'entrecroisent des manifestations conscientes et inconscientes. Il y a un bon moment déjà, l'anthropologie a proposé que quelque chose de l'inconscient serait imputable à la conservation et à la convocation d'une pensée symbolique archaïque enfouie dans la mémoire, et cette idée est encore endossée et modalisée par bon nombre de chercheurs de différentes disciplines. (Paquin, 1997, p72)

Puis les écrits de l'anthropologue Françoise Héritier m'ont permis de mieux définir ce qui m'interpelle dans ce quelque chose de l'inconscient qui serait imputable à la conservation d'une pensée symbolique archaïque.

En tant qu'être humain, quelles que soient notre époque et notre société, nous sommes mus par des représentations extrêmement prégnantes, transmises de génération en génération, provenant de nos lointains ancêtres, et qui fonctionnent toutes seules, sans qu'il soit nécessaire de les mobiliser de façon consciente à chacun de nos actes, à chacune de nos pensées. Si des femmes, dans des pays où elles ont acquis des droits de quasi-égalité, ressentent la discrimination morale et doutent parfois elles-mêmes de leur légitimité, de leur droit intrinsèque à être à la place qu'elles occupent, comme le montrent des études menées auprès de femmes « arrivées », c'est aussi parce que, inconsciemment, et malgré leur naissance et leur éducation enfantine le sentiment que seuls les hommes sont, authentiquement et de droit naturel, les maîtres du monde. Ce sont ces représentations archaïques qu'il convient de faire changer, mais qu'il est si difficile et si long de mouvoir. Il ne s'agit donc pas de blocages culturels à proprement parler ou alors il s'agit bien d'une culture partagée par l'humanité tout entière. (2002, p.187)

D'une certaine façon, je cherche à mettre en évidence et à matérialiser visuellement ces représentations archaïques qui nous habitent. Puisqu'une fois conscientisé, j'ose espérer qu'elles peuvent ainsi perdre de leurs importances dans nos actions et sur nos choix de vie. Lors de mes déambulations, j'ai pu observer trois types d'images archaïques qui ont pris place peu à peu dans mon processus d'appropriation du dessin : la glace, l'habitation et la barque

Pendant le mois de janvier, à deux reprises, j'ai entrepris une pratique du dessin en bordure du fleuve. « *De toute les saisons, l'hiver est la plus vieille. Elle met de l'âge dans les souvenirs. Elle renvoie à un long passé.* » (Bachelard, 1957, p.53) D'autant plus que j'y retrouve une solitude paisible, hivernale, parfois nostalgique, mais surtout un sentiment d'infinitude et de complétude. C'est également en janvier que je retrouve les eaux glacées, de même qu'à certains endroits où le courant demeure plus fort que le froid, un mélange d'eau et de glace. J'ai conservé l'émerveillement et

la curiosité de l'enfant devant le passage de l'eau en glace et je demeure fasciné par les textures et les nuances dans les tonalités des superpositions et des juxtapositions de ces deux éléments. Cette fascination déclenche l'élan pour la réalisation du dessin puisque j'y perçois là une sensation forte que je n'arrive pas à cerner autrement que par l'image.

Toutes les descriptions psychologiques relatives à l'imagination partent de ce postulat que les images reproduisent plus ou moins fidèlement les sensations, et quand une sensation a décelé dans une substance une qualité sensible, un goût, une odeur, une sonorité, une couleur, un poli, une rondeur, on ne voit guère comment l'imagination pourrait dépasser cette leçon première. Dans le règne des qualités, l'imagination devrait alors se borner à des commentaires. En raison de ce postulat indiscuté, on arrive à donner à la connaissance de la qualité un rôle prépondérant et durable. En fait, tout problème posé par les qualités des diverses substances est toujours résolu par les métaphysiciens, aussi bien que par les psychologues, sur le plan du connaître. Même lorsque se profilent des thèmes existentialistes, la qualité garde l'être d'un connu, d'un éprouvé, d'un vécu. La qualité est ce que nous connaissons d'une substance. On a beau ajouter à cette connaissance toutes les vertus d'intimité, toute la fraîcheur d'instantanéité, on veut toujours que la qualité, en révélant un être, le fasse connaître. (Bachelard, 1948, p.79)

Dans la série qui aborde la thématique de l'environnement hivernal, j'apprécie particulièrement la substance qu'est la glace et certaines de ses qualités qui font ressortir des contradictions, telles que la transparence et l'opacité, la solidité et la fragilité, mais plus encore sa capacité d'absorption et de réflexion de la lumière.

En ce qui concerne la thématique de l'habitation, elle a commencé lors de mes marches près du fleuve où j'ai aperçu, sur la rive opposée, une grande tente blanche. Depuis les deux dernières années, cette tente est installée au mois d'avril et demeure en place jusqu'à la mi-novembre. J'ai alors commencé toute une série de dessins à partir des diverses formes que la tente adopte selon la température. Je demeure sensible aux différentes atmosphères que je perçois aux abords de cette structure qui varie selon le temps : le jeu des ombres et des lumières, le ciel et le

vent, tous ces paramètres modifient régulièrement l'apparence de cette habitation et ouvre un espace psychique qui est à la fois archaïque, imaginaire et intime.

Quand le bonheur d'imaginer prolonge le bonheur de sentir, la qualité se propose comme une accumulation de valeurs. Dans le règne de l'imagination, sans polyvalence il n'y a pas de valeur. L'image idéale doit nous séduire par tous nos sens et elle doit nous appeler dans l'au-delà du sens qui est le plus manifestement engagé. C'est là le secret des correspondances qui nous invitent à la vie multiple, à la vie métaphorique. Les sensations ne sont plus guère que les causes occasionnelles des images isolées. La cause réelle du flux d'images, c'est vraiment la cause imaginée [...] (Bachelard, 1948, p. 82)

Jusqu'à ce jour, je comptabilise près de soixante-cinq dessins réalisés à partir de l'observation de cette structure. Et la série issue de cette étude est devenue l'élément déclencheur pour un dessin de grand format, celui de *Dessin-maison*, dont il sera question dans la section 1.6 du présent texte.

Enfin, la série des barques s'identifie à un pictogramme qui est apparu sur la surface du papier. Effectivement, je tentais de capter la brève intrusion de cet objet dans l'espace d'eau et d'horizon où mon regard se posait. Puis, à la petite marina qui se trouve sur un des parcours que j'emprunte pour aller faire mes dessins, une vieille barque a attiré mon attention. C'est donc au mois d'août 2011 qu'une série sur ce thème a vraiment débuté. Conséquemment, cette thématique demeure la thématique la plus récente qui s'est dégagée des *Dessins-Fleuve* ou *Topographie psychique*. Jusqu'à présent, je compte une trentaine de dessins. J'ai représenté ces embarcations de diverses manières, mais toujours de manière quasi abstraite. Comme je ne recherche pas la description réaliste de l'environnement ou des objets, mais bien une évocation ou une sorte de rêverie de l'objet source, ce traitement de la surface me permet une plus grande liberté dans le geste.

En effet, mon dessin trouve presque toujours son origine, ou plutôt son déclencheur, dans le monde qui m'entoure. L'extérieur me donne un point d'ancrage pour accéder à une vision intérieure et ainsi exprimer par la représentation la perception de ces deux réalités unifiées.

1.3 Solitude

En fait, ce processus de dessin fait sur le motif a débuté par une de ces journées où le découragement ressenti peut devenir un moteur important de transformation. Ce type de découragement contient souvent un ensemble de sentiments contradictoires. Marguerite Duras décrit bien cet état d'inconfort dans le film *Écrire* : « *Dans la vie, il arrive un moment, et je pense que c'est fatal, qu'on ne peut y échapper, où tout est mis en doute [...] et ce doute grandit, grandit, grandit. Et ce doute contient la solitude. On peut déjà nommer le mot...* » (Jacquot, 1993, VHS) À vrai dire, je me suis beaucoup questionnée sur la pertinence de mon travail en regard de l'art contemporain. J'ai réfléchi à la fonction de l'artiste et à mon rapport avec le milieu de l'art dans lequel j'évoluais. Malgré mon entourage, j'ai vécu le sentiment d'une profonde solitude. De mon point de vue, la vision de l'artiste souvent en périphérie de la société s'apparente à celui de l'anthropologue et permet d'apporter un regard autre et extérieur.

[...] l'anthropologue [...] se considère comme un indigène de sa propre culture, un informateur privilégié en somme, et se risque à quelques essais d'auto-ethno-analyse. [...] il faut prêter attention aux changements qui ont affecté les grandes catégories à travers lesquelles les [individus] hommes pensent leur identité et leurs relations réciproques. (Augé, 1992, p.55)

Par ailleurs l'anthropologie « *traite au présent la question de l'autre* » et cet autre, est d'une certaine façon un autre lui-même issu de la même espèce. Compte tenu

de ce qui précède « [...] toute représentation de l'individu est nécessairement une représentation du lien social qui lui est consubstantiel » puisque manifestement « [...] la représentation de [cet] individu est une construction sociale » (Augé, 1992, p.30) De cette perspective, je trouve pertinent d'inscrire dans ma pratique artistique mon expérience quotidienne d'artiste, de femme et de mère, puisqu'il va de soi que la famille se trouve à être la première communauté de l'individu. À cet égard Françoise Héritier affirme que

Les femmes sont élevées dans le même système de valeurs que les hommes. Elles intériorisent les jugements de valeur négatifs portés sur elles et ne peuvent se révolter. Il peut y avoir des rébellions individuelles, bien sûr, et heureusement. Car c'est la rébellion individuelle, qui n'est autre que la capacité d'exprimer son agressivité, son incompréhension au regard de ce qu'on subit, qui, quand elle devient multiple, est le moteur de l'Histoire. Sans rébellion, sans prise de conscience par certains individus, il n'y aurait qu'une Histoire froide. (2007, p.68)

Ma pratique artistique est une forme de rébellion individuelle et pacifique. Elle est un exutoire. C'est un lieu de réflexion qui me permet d'effectuer des prises de conscience tout en revisitant les systèmes de valeurs qui m'ont été servis. Puis

Parvenir à l'égalité ne suppose pas de le faire par une victoire à l'arraché dans une « guerre » menée contre le genre masculin dans laquelle il ne peut que se défendre, ou par des sanctions incompréhensibles au regard du schème dominant, mais par la coopération et l'alliance, changement de perspective qui suppose, on s'en doute d'avoir déjà atteint, grâce à de multiples actions individuelles, le premier état de la révolution. (Héritier, 2007, p.66)

Par conséquent, assumer l'entièreté de ma condition humaine et spécifiquement féminine fait partie de ma contribution individuelle en vue d'apporter des changements d'abord dans mes propres schèmes de pensées, puis j'ose l'espérer dans ceux de mon entourage.

Dans ce processus de questionnement, j'ai à la fois repensé ma façon d'aborder le dessin. Depuis les cinq dernières années, j'ai travaillé surtout de grands formats. À

la manière d'une bricoleuse, j'ai produit des images en construisant, puis en déconstruisant et parfois en utilisant les résidus antérieurs de certaines de mes productions ou tout simplement en recyclant les matières de mon environnement immédiat, tels que le tissu, le fil, le carton et les papiers divers. Fréquemment, j'ai intégré les techniques traditionnelles de la couture, de la broderie et du papier artisanal aux images confectionnées. Toutefois, lorsque j'ai utilisé ces techniques qui, sont fortement associées aux occupations dites féminines, j'ai tenté de les détourner des préjugés culturels qui leur ont été attribués et qui en fait les lient à une certaine conception de la féminité, en les exerçant d'une manière brute et *masculine*. Ce faisant je questionnais ce que Judith Butler dans son livre *La vie psychique du pouvoir* qualifie comme notre conception du *genre* ou de *l'identité sexuelle sociale*. (Butler, 2002, p.11) Si bien que mes compositions étaient souvent chargées et démesurées afin de rendre compte, d'une manière critique, du contexte où l'excès, la surconsommation, le spectaculaire, tout comme l'identité sexuelle sociale conditionnent notre rapport au monde, à l'environnement et à l'autre. Par surcroît, ces conditionnements sont induits de façon insidieuse et pernicieuse comme étant des valeurs de bases.

1.4 Figures d'excès

Dans son livre *Non-Lieux*, Marc Augé avance que la surmodernité serait caractérisée par ce qu'il nomme des figures d'excès. Il s'attarde aux transformations accélérées de ces figures d'excès que sont le temps, l'espace et l'identité : trois thématiques importantes de ma pratique artistique. Parallèlement à ce livre, je me suis référée au mémoire de sociologie écrit par Anne-Marie LeSaux qui a été déposé en janvier 2004, dans le but de mieux cerner certaines notions liées à la surmodernité.

« *La première figure d'excès touche au temps, à notre perception du temps, mais aussi à l'usage que nous en faisons, à la manière dont nous en disposons.* » (Augé, 1992, p.35) D'après l'auteur, la surmodernité se définit d'abord par cet excès de temps et pourtant, paradoxalement, le contexte de la vie urbaine et contemporaine nous procure souvent l'impression d'être bousculé, pressé par le manque de temps et la surcharge de choses à faire. La pratique du dessin devient en mon sens une stratégie pacifique de résistance, ou plus spécifiquement, un positionnement devant cet excès de la surmodernité. Dessiner me permet en quelque sorte de suspendre et de ralentir ce temps afin d'établir une relation intime, d'abord avec moi, puis avec mon environnement. Dessiner ouvre un espace psychique, un espace de réflexion et me permet ainsi d'appréhender le monde dans lequel j'évolue.

De surcroît, à cette figure d'excès de temps se rattachent deux facteurs importants que sont l'accélération de l'histoire et la surabondance événementielle. L'accélération de l'histoire s'effectue à partir d'un constat que l'auteur qualifie comme étant plutôt *banal*. « *À peine avons-nous le temps de vieillir un peu que notre passé devient de l'histoire, que notre histoire individuelle appartient à l'histoire.* » (Augé, 1992, p. 38) Cette perception du temps et cette vision de la vie génèrent une forme de regret et de nostalgie constante qui déracine de l'instant même où nous vivons et qui d'une certaine façon nous garde dans un sentiment d'impuissance et d'inaction devant notre réalité, de laquelle nous ne sommes qu'à demi présents puisqu'une partie de notre conscience se trouve dans des pensées passéistes et nostalgiques. C'est dans cette optique anthropologique que mon dessin se voit métaphoriquement jauni et parfois abîmé avant même sa réalisation, par le temps déjà passé.

D'ailleurs il est intéressant de constater que l'accroissement du prolongement de l'espérance de vie ajoute fréquemment une quatrième génération à nos familles et modifie par le fait même nos rapports sociaux. Ce qui a pour conséquence selon Augé « *d'étendent la mémoire collective, généalogique et historique, et multiplient pour chaque individu les occasions où il peut avoir le sentiment que son histoire croise l'Histoire et que celle-ci concerne celle-là.* » (1992, p.42) Peut-être qu'en effet la fréquentation d'une quatrième génération nous rend davantage perméable ou conscient, tant sur le plan individuel que collectif, de l'ampleur et des prolongements de la prégnance des représentations archaïques qui se transmettent d'une génération à l'autre. Effectivement, je cherche à évoquer via un travail visuel, ces représentations archaïques qui nous habitent et qui nous sont transmises.

Ainsi cette accélération de l'histoire se rapporte inévitablement au deuxième facteur de la figure d'excès de *temps*, c'est-à-dire à la surabondance événementielle qui « [...] *correspond en fait à une multiplication d'événements le plus souvent non prévus par les économistes, historiens et sociologues.* » (Augé, 1992, p. 40) Conséquemment, il se crée une perte de sens de l'événement, puisque ceux-ci se multiplient, s'accumulent et se succèdent rapidement les uns aux autres. En réalité, ce qui a changé dans cette surabondance événementielle « *ce n'est pas que le monde n'ait pas ou peu, ou moins de sens* », mais bien que nous ressentions fortement le besoin de donner un sens à tout ce qui nous entoure dû à une difficulté de penser le temps « *car c'est de notre exigence de comprendre tout le présent que découle notre difficulté à donner un sens au passé proche* » (Augé, 1992, p.43). En effet, ce besoin pressant témoigne de la répercussion de vivre dans un contexte de « *surmodernité* », dont la surabondance événementielle résulte et où l'excès est un mode de vie, une condition essentielle et particulière qui indirectement nous invite à demeurer dans une course contre la montre. Dans le texte écrit par le linguiste Noam Chomsky, *Les dix stratégies de manipulation de masses*, qui en fait sont des extraits tirés du livre *Armes silencieuses pour guerres tranquilles*, l'auteur identifie

différentes stratégies exercées par le biais des médias et dont le but est d'obtenir un contrôle social. La première de ces stratégies utilisées est celle de

[...] la diversion [qui] consiste à détourner l'attention du public des problèmes importants et des mutations décidées par les élites politiques et économiques, grâce à un déluge continu de distractions et d'informations insignifiantes. La stratégie de la diversion est également indispensable pour empêcher le public de s'intéresser aux connaissances essentielles (...). « Garder le public occupé, occupé, occupé, sans aucun temps pour penser. »

Ce qui à mon avis s'apparente aux caractéristiques occasionnées par la figure de transformation accéléré du temps et manifeste notamment l'importance de la surabondance événementielle. Ma pratique artistique rend compte de cette modalité d'excès de la surmodernité par l'utilisation du grand format, souvent démesuré, par des actions quotidiennes répétitives et cumulatives, par l'intervention performative que j'aborderai au chapitre deux de ce présent texte, mais aussi par un contre positionnement qui est celui d'adopter le dessin comme pratique artistique principale. Puisque le dessin est une pratique « démocratique » qui s'exerce souvent avec peu de moyen en n'importe quel lieu et qui demande un temps d'arrêt, d'observation, un temps de réflexions. Comme le fait remarquer la commissaire Emma Dexter dans son texte *To draw is to be human*, cette démocratisation du dessin est devenue pensable en grande partie grâce à l'art conceptuel des années 1960 et 1970. Selon son point de vue, tout est dessin :

This is partly due to the attraction of drawing's tautologous nature – drawing forever describes its own making in its becoming. In a sense, drawing is nothing more than that, and its eternal incompleteness always re-enacts imperfection and incompleteness. (Dexter, 2005, p.6)

Par sa spécificité, le dessin invite à une certaine simplicité et humilité, tout en nous remémorant la nature fragile et imparfaite de la condition humaine.

La seconde figure d'excès concerne l'espace. Selon Marc Augé « *L'excès d'espace* » est concomitant à « *l'inévitable rétrécissement de la planète* ». En raison de notre développement technologique qui, notamment, nous a permis d'accélérer considérablement nos moyens de transport, tant et si bien que nous avons conquis une portion de plus en plus étendue de l'espace (exemple, les voyages sur la lune et les satellites); « *Nous sommes à l'ère des changements d'échelle* » (Augé, 1992, p.44). En outre, ce développement technologique se situe sur le plan de l'image médiatique (télévision, internet, etc.) puisque, désormais, *dans l'intimité de notre demeure* foisonne une multitude d'images qui proviennent, simultanément, de lieux opposés ou même hors de la planète. Conséquemment, ce foisonnement a pour effet de nous placer dans un rapport de fausse familiarité tant avec les gens que les paysages « *même si nous ne les connaissons pas, nous les reconnaissons. Cette surabondance spatiale fonctionne comme un leurre.* » (Augé, 1992, p.45) Et j'ajouterais, qu'elle fonctionne non seulement comme un leurre, mais qu'elle crée une certaine forme d'anesthésie et d'accoutumance devant les catastrophes et les souffrances d'autrui. Nous devenons dorénavant des spectateurs de ces souffrances humaines par l'interface des moyens de diffusion mise en place. Puis l'auteur poursuit sa réflexion en affirmant que

« [...] le propre des univers symboliques » est « de constituer pour les [individus] hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe, ensemble de codes dont certains ont la clef et l'usage, mais dont tous admettent l'existence... » (Augé, 1992, p.46)

C'est en quelque sorte par un contre-positionnement à ce leurre que ma pratique artistique inscrite comme une marche de protestation pour dessiner, « *devient le moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, parce que se déplacer est aussi une façon de se mettre à entendre.* » (Davila, 2002, p.16) Tout comme prendre le temps d'arrêter son déplacement devient un moyen pour inscrire son expérience dans l'espace.

L'action de marcher et de dessiner constituent ici une façon de percevoir, d'expérimenter, de connaître autant que de m'interroger sur le milieu de vie où je me trouve. Le dessin existe comme une sorte de témoin d'un espace à la fois réel et psychique provoqué par le contact d'un environnement naturel et éphémère, dû aux modifications apportées par l'être humain sur le milieu où il évolue. Et, à mes yeux, la marche se montre comme étant une façon tout à la fois collective et anonyme d'inscrire son parcours sur le sol.

Malgré tous les moyens développés et mis à notre disposition afin de faciliter les rapprochements avec soi-même et les autres êtres vivants, il semble que la situation inverse se produit. C'est-à-dire qu'on assiste à une nouvelle forme de solitude engendrée par les modifications physiques découlant de cette seconde transformation accélérée propre au monde contemporain, ou figure d'excès se rapportant à l'espace. (Le Saux, 2004, p.15) De plus, ces modifications influent fortement sur nos façons d'interagir avec soi, avec l'autre et l'environnement. Ainsi les changements d'échelles, les prodigieuses accélérations des moyens de transport et la multiplication des références imagées et imaginaires forment un ensemble d'éléments qui ont contribué à des transferts de population, à de fortes concentrations urbaines, de même qu'à la prolifération de ce qu'Augé nomme des non-lieux. En fait, l'auteur oppose ici la notion de lieu à celle de non-lieu (Le Saux, 2004, p.10)

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique constituera ce que l'auteur nomme comme un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. (Augé, 1992, p.100)

En réalité, les non-lieux s'avèrent être plus souvent qu'autrement des espaces marchands où les individus établissent des rapports brefs, sans réellement construire de relation véritable. De toute évidence, ces endroits demeurent des lieux transitoires et de passages : les centres commerciaux, les chaînes d'hôtels, les guichets automatiques, le métro, les aéroports, les voies rapides et les moyens de transport en eux-mêmes sont tous des exemples de non-lieux.

Puisqu'à vrai dire, les notions de lieu et de non-lieu demeurent tout de même des *polarités fuyantes* : *le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.* (Augé, 1992, p. 101) À ma façon, je questionne par l'intermédiaire de mon travail d'intervention performative ce palimpseste identitaire qui inévitablement nous conduit à la troisième figure d'excès liée à la surmodernité.

Selon l'auteur, la figure de l'individu, de l'ego, se trouve à être cette troisième figure d'excès. Lorsque précédemment dans le texte (sect.1.3) il est question de la fonction de l'artiste et des similitudes avec la vision anthropologique, indirectement cette troisième transformation accélérée ou figure d'excès est abordée. Vraisemblablement, « *le social commence avec l'individu* » (Augé, 1992, p.30). D'une certaine façon, il semble que cette troisième figure d'excès soit la résultante de l'être humain confronté au mode de vie qui s'impose à la suite des deux précédentes transformations accélérées que sont celles du temps et de l'espace. C'est ainsi que « *Dans les sociétés occidentales [...] l'individu se veut un monde. Il entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées.* » (Augé, 1992, p.51) Cet *individualisations des démarches* est peut-être aussi le contre-point d'une époque où l'identification collective fut prédominante et d'une

certaine façon décevante et réductrice? Ou peut-être est-ce la solitude vécue par ces nombreux individus qui les amène à une réflexion, une interprétation et un positionnement personnel? Comme si ce positionnement devenait une tentative de ralliement profond et de compréhension vis-à-vis la condition humaine. C'est pourquoi je cherche et j'explore, par l'intermédiaire de ma pratique artistique à générer un espace de réflexion par la rêverie et un contact authentique avec l'autre. En effet, l'action de dessiner est une action intime qui laisse entrevoir d'une certaine façon la spécificité de l'individu. Dessiner inscrit la trace du corps dans un moment précis de son existence et révèle un fragment de pensée qui ouvre à la fois sur le monde.

D'ailleurs, l'auteur poursuit en affirmant que *l'individualisation des démarches* est conséquente avec l'importance de cet aller-retour entre l'histoire individuelle et l'histoire collective et que « *jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants.* » (Augé, 1992, p.51) D'où la nécessité individuelle de produire du sens. Vraisemblablement, Augé souligne l'apport de la sociologie pour dénoncer les illusions engendrées par ce processus d'individualisation des démarches, qui au bout du compte finit par former des stéréotypies. D'ailleurs, il relève que cette singularisation se voit récupérer par tout un système publicitaire et politique prônant des thématiques orienter vers une liberté individuelle. De sorte qu'émerge à nouveau le questionnement suivant : « *Comment penser et situer l'individu?* » (1992, p.52). En somme, ce questionnement sous-tend une partie importante de ma pratique.

Le contraste entre la surmodernité, la rapidité de ses transformations et la lenteur avec laquelle nos modes de réflexions évoluent dans nos rapports d'individus sexués me préoccupent. Il me semble important de conscientiser les racines des

représentations de la pensée archaïque, de comprendre ces fonctionnements et de constater la portée de ces agissements dans nos modes de vies contemporaines. Ici, il n'est pas uniquement question du rapport entre hommes et femmes. En fait, cette impasse qui se manifeste aussi à travers cette surmodernité, démontre une difficulté de penser nos rapports avec soi, avec l'autre, mais aussi avec l'environnement. Le dessin et toute l'emphase du travail manuel présent dans ma pratique artistique se révèlent comme des tentatives d'avoir un point de vue critique devant ce constat.

1.5 Stratégies de travail : déplacements, rêveries et dessins.

Il va de soi que la réalisation des *Dessins-Fleuve* était également une stratégie de travail pour me permettre d'explorer des avenues différentes dans mes façons de procéder. Une de ces avenues consistait à épurer mon travail et, par conséquent, ne faire aucune retouche au dessin réalisé. Comme j'avais intériorisé certaines critiques, il était impératif de sortir de l'atelier afin d'effectuer un retour à mon propre plaisir et besoin de créer. « *Car le déplacement – phénomène physique – a également été considéré et utilisé dans l'Histoire comme processus intellectuel et psychique.* » (Davila, 2002, p. 23) Un des défis qui se présentait était de conjuguer le plaisir, l'intuition et la liberté de créer tout en demeurant consciente de ma responsabilité en tant qu'artiste. D'ailleurs, l'utilisation de la terre comme médium est venue d'un besoin de m'ancrer et d'enraciner mon travail dans l'ici et maintenant, dans la réalité de mon environnement, tout en cherchant à établir un lien d'intimité avec l'immensité. Outre son côté pratique, l'utilisation du petit format est aussi une autre façon d'accentuer cette tentative de rapprochement avec l'immensité.

Même si nous sommes conscients de notre être chétif – par l'action même d'une brutale dialectique – nous prenons conscience de la grandeur. Nous sommes alors rendus à une activité naturelle de notre être immensifiant. L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de [l'individu] l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. (Bachelard, 1957, p.169)

En fait, je perçois l'atelier comme étant un espace de rêverie, même si parfois les rêveries que j'y expérimente ne sont pas toujours tranquilles, puisque « *la rêverie, comme l'écrit Lowenthal, intensifie la mémoire affective et fait resurgir des souvenirs éparpillés, synthétisés pour un temps dans une image unique.* » (Paquin, 1997, p. 107) Depuis maintenant plus de dix ans, mon atelier se trouve partagé avec l'espace du quotidien, celui de la maison familiale et les espaces environnants. Ce faisant, mon travail se voit en lien direct avec ces réalités. Je fais ce travail avant tout par une espèce de nécessité intérieure. Ma vision de la création s'apparente beaucoup à celle de Louise Bourgeois. L'artiste dit dans une entrevue :

J'ai dessiné lorsque j'ai vu que je pourrais dire quelque chose avec le dessin plutôt que de parler. Le dessin me clarifiait. J'avais quelque chose à dire, quelque chose que j'avais besoin d'exprimer, et je ne savais pas comment l'exprimer avec des mots. Et tout à coup, je me disais « Ah! C'était à ça que tu pensais, c'était ça que tu voulais dire », mais les images arrivaient avant. C'est vraiment mon travail, m'exprimer en images. (Caux, 2003, p. 97)

Il peut paraître étrange ou même paradoxale d'écrire que je ne sais pas ce que j'ai besoin de communiquer par mon travail. En fait, c'est par la production que je le découvre.

Par contre, je sais que de faire mon travail est une nécessité vitale et qu'il me permet de rétablir un contact avec une vérité et une authenticité profondes. L'art me réconcilie avec la vie, avec ma vie. Comme l'affirme Joanne Lalonde dans son essai paru dans un ouvrage regroupant le travail de femmes artistes et théoriciennes pour le colloque *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, qui a eu lieu à l'UQAM en 2010 :

Je crois profondément au pouvoir de transformation de l'art. Les pratiques artistiques révèlent et transforment nos modes d'être au monde et nos modes d'être ensemble, une leçon que je retiens de la phénoménologie. Car ces pratiques font voir le monde autrement, elles ont le pouvoir de rompre, comme le mentionne si bien Merleau-Ponty, l'adhérence courante à l'enveloppe des choses. (Lalonde, 2011, p.70)

Ce travail me réunifie, entre autres en me redonnant accès à des parties de ma mémoire oubliées ou simplement en me reconnectant avec des images symboliques enfouies dans l'inconscient.

Les artistes formalisent des lieux de mémoire qui agissent comme remodelage de certains savoirs partagés (formels ou thématiques) qu'ils rendent publics. Quelle que soit leur culture, les créateurs ont toujours manifesté cette appropriation consciente et inconsciente du collectif remanié et ramené à un « pour soi » reconduit en un « pour toi ». Ce que nous nommons mémoire collective n'est qu'une métaphore habile pour expliquer notre besoin individuel d'éveiller et d'ancrer nos réminiscences dans des objets (matériels ou immatériels) en circulation dans le groupe. La mémoire collective n'est pas une entité abstraite, autonome et externe aux individus, elle est composée d'une accumulation de « pour toi » qui revient à stimuler le « par soi », dans un mouvement interactif non fini entre des individus. (Paquin, 1997, p.114)

Certes, l'art ranime la vie tout en nous donnant accès à une forme d'expression autre, qui dit l'indicible, qui ouvre et restaure à la fois nos perceptions, nos sensations et nos émotions souvent inhibées par nos jugements et nos conditionnements. En ce sens, *l'adhérence courante à l'enveloppe des choses* se voit rompue dans ma pratique par l'espace de rêverie qui s'installe lors de mon

travail d'atelier, qui en fait se prolonge dans mon espace de vie et qui alimente les sources d'inspiration de mes dessins.

1.6 *Dessin-maison*, 2011

[...] de 50 000 à 30 000 avant notre ère, apparaissent simultanément les premières habitations et les premiers signes gravés, simples alignements de traits parallèles. Il est peu douteux que la construction d'abris remonte beaucoup plus loin, mais il est singulier que les premières maisons entretenues coïncident avec l'apparition des premières représentations graphiques.

André Leroi-Gourhan

[...] il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est, disais-je, cette maison onirique, la crypte de la maison natale. Nous sommes ici à un pivot autour duquel tournent les interprétations réciproques du rêve par la pensée et de la pensée par le rêve. Le mot interprétation durcit trop cette volte-face. En fait, nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire.

Gaston Bachelard

Le *Dessin-maison* est né de travaux exploratoires réalisés sur les berges du fleuve Saint-Laurent. Ce long processus de travail a débuté à l'été 2010. Le dessin est demeuré longtemps accroché à mon mur d'atelier sans que je n'intervienne dessus. Je l'ai même oublié et j'ai pensé, à certains moments, avec une légère insatisfaction, qu'il était terminé. Parallèlement à ce travail de dessin, j'étais absorbé par la lecture du livre *La Terre et les rêveries du repos* de Gaston Bachelard, qui a d'ailleurs fortement alimenté ma réflexion plastique.

C'est l'une des rares fois où j'ai créé un grand format mesurant onze pieds par sept pieds et demi à partir d'images recueillies lors de mes promenades le long du fleuve. Auparavant, je trouvais fréquemment l'élément déclencheur pour les dessins de grands formats à partir de photos prélevées dans des livres et des revues. Dans son livre *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard élabore les deux axes où se rencontrent les forces imaginantes de l'esprit.

L'une de ces forces imaginantes creuse le fond de l'être; elle veut trouver dans l'être, à la fois le primitif et l'éternel [...] Dans la nature, en nous et hors de nous, elle produit des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où *la forme est interne*. (Bachelard, 1942, p.7)

Cette description de la force imaginante que Bachelard nomme « l'imagination matérielle » évoque bien la sensation que j'éprouvais devant l'ébauche de ce dessin. J'ai commencé ce travail intuitif par un désir de rendre des textures, par une recherche sensorielle. Le choix du papier était très important. Quelques années plus tôt, j'avais récupéré, dans les ateliers d'impression de l'Université Concordia, de grands papiers buvards dont la texture m'interpellait par leur ressemblance avec la fibre de coton. Je recherchais quelque chose de réconfortant et d'absorbant, un touché à la fois doux et granuleux. Un papier à la fois solide et fragile. J'ai assemblé ces feuilles par collage afin de produire une surface irrégulière, qui finalement s'est apparentée à la forme d'un rectangle.

J'ai commencé le dessin sur ce format irrégulier avec du graphite, du bâton de cire et de la terre prélevée en bordure du fleuve. De longues pauses ont entrecoupé la réalisation de ce grand dessin. Je devais me procurer de nouveaux papiers buvards comme ceux récupérés à l'Université Concordia. Le dessin demandait à grandir. Comme je ne suis pas parvenu à retrouver ce même papier buvard, j'ai effectué des découpes dans le bas du dessin pour les assembler par collage dans le haut de l'image. Ce collage de papier organise, par le fait même, le fond et la forme. Car la

forme principale qui évoque à la fois l'univers de la tente et de la maison, s'est élaborée par le dessin, mais aussi par collage construisant parallèlement son propre support, comme par analogie à la porosité entre les actions du quotidien et nos modes de pensée qui forment de concert notre environnement et nos manières d'être au monde. De plus, la surface en haut de l'image qui n'a pas été recouverte par la poudre de graphite vient souligner cette correspondance.

Des espaces se sont peu à peu découpés. Celui du haut représentant le ciel, la nuit, l'univers et l'extérieur, puis celui du bas représentant la terre, les racines et les fondations, l'habitation et l'univers intérieur.

La maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires. (...) La maison, la cave, la terre profonde trouvent une totalité par la profondeur. La maison est devenue un être de la nature. Elle est solidaire de la montagne et des eaux qui travaillent la terre. (Bachelard, 1957, p.55)

Graduellement, j'ai recouvert les surfaces de la nuit en frottant à l'aide d'un chiffon imprégné de poudre de graphite mélangée à de la cire. Du même coup, j'ai retravaillé l'ensemble du dessin par effacement et ajout de papier. Comme la dimension du dessin progressait, j'avais de la difficulté à le déplacer sans le détruire. Pour remédier à la situation, j'ai marouflé l'envers avec un vieux drap rose pâle et usé. Le choix de maroufler le drap était conséquent avec le propos. Certaines parties de ce drap se sont intégrées à l'image. Par la suite, j'ai acheté divers papiers dont les qualités d'absorptions et de texture pouvaient s'apparenter à ceux récupérés dans les ateliers d'impression. Puis, j'ai poursuivi la construction de la surface par la découpe et le collage tout en demeurant sensible aux qualités offertes par chacun des papiers. Et je recommençais le processus de frotage avec la poudre de graphite. D'ailleurs, l'action de frotter joint à l'aspect bricolé de la technique du collage et à la forme irrégulière du dessin permettent aussi d'accentuer l'idée de gestes répétitifs, sans fin et interminable liés aux tâches domestiques. Parallèlement

le résultat de ces actions invite tout autant à imaginer un univers qui se dévoile et se construit indéfiniment.

De ce dessin émane quelque chose d'ancien et d'archaïque. Peut-être est-ce l'habitation qui nous ramène à un univers primitif, et étrangement corporel? « *La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie. Et le gîte a souvent particularisé la rêverie.* » (Bachelard, 1957, p.33) En effet, cette maison évoque à la fois l'habitation comme abri pour le corps et l'abri qu'est le corps lui-même dans toute sa survivance.

1.7 *Les Cinq Courtepointes de papier*, 2011

Parce que nous passons autant de temps endormis qu'éveillés. Nous sommes enveloppés dans un tissu quand nous dormons comme nous sommes enveloppés dans du tissu pendant la journée. Le vêtement de nuit signifie pour moi tout le linge de lit, c'est-à-dire les draps, les taies d'oreiller et des couvertures très spéciales.

Louise Bourgeois

Cette mémoire loge les traces parfois fugaces de ce que nous avons vu, connu, perçu et ressenti. On dit qu'elle est une mémoire de soi en rapport avec le monde dans la mesure où elle situe le sujet par rapport à sa propre vie, à ses propres connaissances et expériences. Perdre la mémoire de soi, c'est perdre la mémoire du monde.

Nycole Paquin

Les courtepointes de papier ont émergé pendant que je finalisais le *Dessin-maison*. Mon atelier se trouvait à ce moment, et pour une brève période, dans un grand local

de l'UQAM. J'occupais seule l'atelier. Or la solitude est propice à mon travail et me permet de retrouver une qualité particulière de recueillement et de concentration. Lors de mes dernières retouches au *Dessin-maison*, l'intuition de construire plusieurs « *ciels de nuit* » faits de papier épais et texturés, assemblés par le collage, m'est apparue comme une continuité de ce grand dessin. Un peu auparavant, j'avais entrepris de solidifier l'endos du *Dessin-maison* par le marouflage de draps en coton. Après avoir fait l'inventaire des papiers à ma disposition, j'ai commencé une série d'essais à partir des papiers buvards collectés cette fois-ci dans les ateliers d'impression de l'UQAM.

En réfléchissant à ce processus, je prends conscience de la corrélation entre l'acte de création posé en atelier et le geste séculaire, maintenant anachronique du lavage à la main. Effectivement, j'ai traité de façon similaire, le papier et le tissu de telle sorte que j'ai mouillé chacun des papiers, je les ai tordu et étendu pour le séchage. J'ai été séduite par la couleur intrinsèque des papiers buvards qui se révélaient une fois mouillés. Les *Courtepointes de papier* se rapprochent davantage du médium de la peinture plutôt que de celui du dessin. Bien qu'étrangement, le médium utilisé pour peindre soit le support même où traditionnellement le dessin est réalisé, c'est-à-dire le papier.

C'est ainsi que j'ai commencé la fabrication des courtepointes en découpant directement dans les papiers encore mouillés les diverses parties que j'ai assemblées par le collage pour laisser sécher par la suite cette nouvelle surface. Puis dans le but de solidifier la pièce, tout comme pour le *Dessin-maison*, j'ai procédé en marouflant l'endos de la surface séchée avec des draps, parfois colorés, que j'ai aussi intégrés à la surface par le collage. Une fois de plus, ce choix est conséquent avec le propos.

D'ailleurs dans le livre *Old Mistresses*, les co-auteures Rozsika Parker et Griselda Pollock nous révèlent plusieurs informations sur la pratique de la courtepointhe. Celle-ci remonte à très loin dans l'histoire, mais s'est particulièrement démarquée en Amérique aux XVIII^e et XIX^e siècles. Répondant à des besoins particuliers de la communauté, tant au plan socio-économique que culturel, le travail d'aiguille exécuté par les femmes apportait une contribution importante à plusieurs paliers de l'économie sociale. En fait, la plupart des noms attribués aux motifs formant une courtepointhe s'avèrent être une commémoration de moments importants de la vie des pionnières et des pionniers, tant au plan personnel, familial, que communautaire. Outre son côté utilitaire, les courtepointes étaient une forme de symbolisation ou de célébration afin de souligner d'importants rites de passage. (Parker et Pollock, 1981, p.76)

En effet, l'importance de la pratique de la courtepointhe et des travaux d'aiguille dans l'éducation et la préparation de la femme en vue de son mariage, nous vient de l'Europe et a été transmise par les premières arrivantes :

In preparation for the profession of marriage and the setting up of a new household, a woman's girlhood was passed in learning to sew and preparing her trousseau of up to twelve quilts. One quilt survives with the following motto embroidered on it:

At your quilting, maids don't dally
A maid who is quiltless at twenty-one
Never shall greet her bridal sun.

(Cited in Safford and Bishop, *America's Quilt and Coverlets*, 1972, p.86)

The thirteenth quilt of the trousseau was the bridal quilt, made of the most expensive materials a woman could afford as a display of her excellence with the needle. It was begun at the time of engagement and its completion set the date for the wedding. Together with the twelve other quilt-tops it was stuffed, backed and quilted at a special quilting bee, which, as Finlay states, was the most solemn and important recognition of betrothal. (Parker et Pollock, 1981, p.76)

Ici, il n'est plus question de treize courtepointes, mais bien de cinq. *Les cinq courtepointes de papier* sont un hommage à celles qui m'ont précédée et qui ont tracé une grande partie d'un chemin encore à débroussailler. En fait, je rends hommage à ces femmes qui ont grandement contribué par le travail de leurs mains à la construction de notre territoire, mais aussi à celles qui ont su revendiquer l'égalité et les droits des femmes. Ici, particulièrement je fais référence aux fameuses cinq femmes commémorées sur le billet de cinquante dollars canadien : Irene Parlby, Louise McKinney, Emily Murphy, Henrietta Muir Edwards et Nellie McClung. Puisqu'en 1929, grâce à leurs efforts et leurs persévérances, les femmes canadiennes ont été reconnues comme étant des personnes, car avant cette date, aussi étrange que cela puisse paraître, le mot personne excluait tout simplement le genre féminin. (The Famous 5 Women)

C'est ainsi que les courtepointes de papier sont une bonne illustration de ce que j'entends par mémoire inconsciente qui émerge dans le travail d'une matière que je transforme, puisque c'est par le travail manuel et spontané que j'ai associé ces surfaces de papier à la fabrication des courtepointes. Étant donné que mon approche de la matière s'apparente à celle du jeu, je peux affirmer que la matière m'a conduite à l'idée, puis a transformé les idées. J'ai constaté que j'opère mes choix d'une façon presque irrationnelle et que j'utilise une méthodologie de travail qui s'apparente à celle d'une recherche heuristique. Il est vrai que cette approche trouve une correspondance avec ce que Georges Didi-Huberman qualifie de *survivance des formes*.

Il est caractéristique, également, que cette survivance des formes soit signifiée en termes d'empreinte (stamp). Dire que le présent porte la marque de multiples passés, c'est dire avant tout l'indestructibilité d'une empreinte du – ou des – temps sur le symptôme récurrent et dans le jeu, c'est dans la pathologie de la langue et dans l'inconscient des formes que gît la survivance en tant que telle. (2002, p.57)

En fait, je me questionne sur ce mode de fonctionnement et la réflexion qui est engendrée par ce que je nomme *mémoire inconsciente*. Je suis intrigué par ce processus de réflexion. Anton Ehrenzweig parle du processus créateur comme une conversation avec les parties les plus enfouies de sa personnalité :

L'artiste verra son idée purifiée des éléments préconçus et maniéristes étrangers au reste de sa personnalité et enrichie des fantasmes inconscients exclus de la conception première. Il ressent ce besoin d'élargir son point de départ et se réjouira donc de la vie indépendante de son médium. Entre l'artiste et son œuvre, il s'engage quelque chose comme une conversation. Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente. Dans le combat qu'il livre à son médium, l'artiste devenu étranger pour lui-même, se débat avec la personnalité inconsciente que lui révèle l'œuvre d'art. Reprendre à l'œuvre, à un niveau conscient, ce qu'on y a projeté à un niveau inconscient, est peut-être le résultat le plus fructueux et le plus douloureux de la créativité. (1974, p.93)

J'ai délibérément choisi d'abandonner cette idée de combat avec le médium. Je préfère adopter une position d'observation et de compréhension de la matière, donc de faire confiance au processus et à ce que celui-ci me révèle puisque mon but est de découvrir et d'apprendre. La matière m'amène inévitablement au corps, organe de perception. De plus, cette mémoire que je nomme inconsciente fonctionne étroitement dans un rapport au corps. Comme si elle s'y logeait. C'est en travaillant sur les courtépointes de papier que j'ai pris conscience de l'importance de ce lien qui se manifeste en tout premier lieu dans une recherche sensorielle, mais aussi dans le positionnement corporel que j'adopte lors du travail.

Précédemment dans le texte (sect. 1.5) j'affirmais ressentir avoir quelque chose à exprimer et que ce quelque chose ne peut qu'en premier lieu passer par le travail de l'image, par le travail de recherche de mes mains. Mes mains me donnent étrangement une parole et une compréhension qui se poursuit par l'élaboration de la

CHAPITRE 2

INTERVENTION PERFORMATIVE DE DESSINS EN MOUVEMENT

2.1 *Ombres et Lumières: récits émergents*

Drawing is improvisatory and always in motion, in the sense that it can proceed ad infinitum without closure or completion, continually part of a process that it never-ending.

Emma Dexter

La philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et ce sujet-là est cinématographique par excellence.

Maurice Merleau-Ponty

Au cours des trois dernières années, j'ai intégré l'intervention performative à ma pratique artistique, principalement fondée sur le dessin intégré à l'installation. En fait, c'est tout le caractère processuel de ma démarche qui m'a conduite de la pratique du dessin à celle de l'installation et de la performance. Ainsi, l'intervention performative met de l'avant cette approche processuelle en rendant visibles les diverses manipulations effectuées. Elle témoigne des allers-retours entre la matière qui transforme les idées et les idées qui altèrent la matière.

La tradition parle de la classification, de l'induction, de la généralisation progressive. Ces termes suggèrent qu'il s'agit d'une activité logique, mathématique, formelle, abstraite. Si on oublie que la signification de ces termes était abstraite du geste de la compréhension effectuée par les mains, comprendre devient, en effet, un mouvement de « l'esprit ». Si nous retournons aux mains dans leur mouvement autour de l'objet, nous observons combien il s'agit là d'un mouvement concret. « Comprendre » redevient alors « apprendre ensemble », voire prendre divers objets ensemble pour pouvoir les pénétrer. (Flusser, 1999, p.167)

En effet, la forme performative me permet de révéler une certaine structure narrative sous-jacente à l'ensemble de mon travail et qui se révèle à partir de sa propre logique organique. Cette forme d'expression me permet aussi d'approfondir les thématiques de la mémoire individuelle, familiale et collective, de l'inconscient, de l'identité féminine, sans oublier la dimension de l'univers domestique.

2.1.1 Les récits performatifs

Lors de l'exécution de performances, j'occupe la place de celle qui produit peu à peu les images, faisant émerger un récit spontané et improvisé. J'entends par récit la succession dans le temps d'images improvisées et fabriquées manuellement qui s'inscrivent dans une narrativité ouverte. J'aime associer ces récits à la forme du conte. Ces récits se construisent en temps réel par des gestes et des interventions en direct, tels que la superposition d'acétates sur lesquelles j'ai dessiné des formes ou que j'ai assemblés par la couture. J'ai aussi utilisé la déchirure et l'incision, le pliage et le dépliage, la construction et la déconstruction de l'image et cela bien souvent par l'emploi de matériaux hétéroclites. Ainsi, je peux affirmer que je dessine en direct avec les ombres et la lumière.

Comme l'enfant s'amusant à s'inventer des jeux de rôle et des histoires, lors de mes performances, je m'amuse à me positionner aussi bien comme chercheuse d'images poétiques que comme sujet d'observation à travers les procédés de création en direct.

On ne peut donc pas s'approcher du geste de faire avec un modèle sans tomber dans un cercle vicieux. Il faut l'observer sans modèle. Faire un effort phénoménologique. Ce qui n'est pas facile, car le geste de faire, c'est nous qui le sommes. Il faut faire l'effort de nous observer nous-mêmes en tant que faiseurs. (Flusser, 1999, p163)

Parfois, l'association des formes produit une narration plus abstraite et ma main joue alors le rôle de narrateur principal. C'est comme prendre un pont pour accéder à une rive éloignée qui n'est plus de l'ordre de l'entendement et du linéaire, mais davantage de l'ordre de la sensation et de l'affect. Je donne une matière concrète à l'émotion qui se manifeste sous mes yeux. La perspective du geste et de l'action qu'offre la rétroprojection donne l'illusion d'un corps ou même d'une conscience visuelle. Cette expérimentation s'effectue par le jeu du touché et de l'observation devenu matérialité. Le va-et-vient entre la rétroprojection et l'action réelle performative, réfère à la fois au vécu intérieur et au vécu extérieur de l'individu, à la pensée et au corporel.

À d'autres moments, la structure introduit des récits secondaires et de petits personnages confectionnés prennent le relais narratif pour rencontrer multiples péripéties sensorielles en introduisant des éléments physiques tels que l'eau, l'huile et le polymère. Les personnages en miniature rendent perceptible l'impression de submersion que l'on peut éprouver devant l'intensité de certains sentiments, de certaines réminiscences.

2.1.2 Fabrication et performance improvisée

Un travail préalable aux performances s'effectue en atelier et consiste à fabriquer des matériaux, à les manipuler et à les expérimenter avec un système de rétroprojection. J'appréhende et j'expérimente ainsi la matière avec laquelle je travaille. Par contre, lors des performances, je ne dois pas chercher à reproduire ce qui a bien fonctionné en atelier, parce que je me trouve à perdre une qualité de présence et de geste qui existe que dans l'instant présent.

Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale d'une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image. L'image poétique est un soudain relief psychisme [...]. (Bachelard, 1957, p.1)

Mon rôle est de demeurer présente à ce qui se produit dans le temps réel de la rétroprojection performative. On pourrait aisément comparer mon jeu d'improvisation d'images, à celui d'un musicien de jazz qui mémorise un ensemble de standards musicaux pour mieux improviser. Je cherche à développer des récits ouverts, à évoquer des états plutôt qu'à raconter des récits linéaires.

Dans le travail d'atelier, j'effectue aussi une recherche de diverses silhouettes en feuilletant de nombreuses revues. Je suis particulièrement attentive aux photos qui suscitent en moi une certaine résonnance émotive, puisqu'elles deviendront des éléments déclencheurs à l'élaboration des récits improvisés. Je les découpe, les redessine, puis les projette afin de vérifier leurs effets d'ombre. Lorsque je pressens le désir d'inventer des histoires à partir d'une forme, je crée toute une série de variations autour de ces figures. Je vais utiliser les découpes, c'est-à-dire les espaces positifs et négatifs de ces formes, les transférer sur différents papiers afin d'obtenir différentes textures et tonalités de gris, les coudre, les dessiner sur acétates. Toutes ces altérations dans le traitement d'une forme sont l'objet d'une métaphore dite filée, d'une performance à l'autre. D'ailleurs, mon matériel subit souvent des transformations pendant une performance étant donné que mon but n'est pas de produire des images au service d'une histoire préalablement construite, mais de véritablement laisser surgir le récit par le mouvement et les gestes d'assembler, d'accumuler, de détruire, de verser, d'essuyer. Je mets de l'avant le travail manuel comme méthode réflexive. Je joue avec la similitude des gestes exécutés à la fois dans la quotidienneté et dans l'atelier.

Ces métaphores contribuent à exprimer, entre autres, divers états de conscience propres à la condition humaine et plus précisément à la condition de la femme dans ses rôles d'artiste et de mère contemporaine. Lorsque je parle d'états de conscience, je me réfère à la définition suivante du Centre National de Ressources textuelles et lexicales, donnant Émile Durkheim, fondateur de la sociologie moderne, en exemple :

Ensemble des phénomènes existant simultanément dans la conscience à un instant donné et dont la succession représente l'activité cérébrale du sujet : [...] plus un état de conscience est complexe, plus il est personnel, plus il porte la marque des circonstances particulières dans lesquelles nous avons vécu, de notre sexe, de notre tempérament.

Rendre visible l'intime dans une sphère publique s'inscrit dans une des célèbres expressions de la pensée féministe : « Le personnel est politique ». Autrement dit, travailler les contes visuels de façon improvisée favorise l'observation des structures de pensées préverbales qui m'habitent et témoigne par le fait même du contexte social et culturel dans lequel je vis. Or, je ne peux nier qu'une grande partie de la dimension anthropologique de mon travail est imbriquée à mon identité féminine. Dessiner pour matérialiser la parole silencieuse.

La fantasmagorie dans mon travail se rapproche de son sens étymologique, qui était l'art de faire voir des fantômes par l'illusion optique en utilisant des lanternes. Disons que je cherche à mettre en lumière les fantômes de mon inconscient et que je m'intéresse à ce qui relève du domaine de l'activité psychique, du fantasme dans son rapport avec l'inconscient. À ce propos, je me permets de citer Louise Bourgeois dans ses entretiens en 2003 avec Jacqueline Caux qui sont répertoriées dans le livre *Tissée, Tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* en p. 8 elle dit : « *Tout mon travail est un autoportrait inconscient. Il me permet d'exorciser mes démons.* » En outre, je cherche à donner une forme à la façon dont le vécu se mémorise dans l'inconscient corporel. D'une certaine façon, je me rééduque par l'improvisation

d'histoires imagièrès, entre autres parce que, par la performance utilisant le dessin en mouvements, je peux laisser émerger des récits qui réactivent en moi des affects ou des mémoires et ainsi libérer une charge émotive emmagasinée dans le corps. L'art me permet de m'affranchir et de transcender certaines règles ou façons de faire. Je cherche une nouvelle façon d'être.

La performance de dessins en mouvement me permet d'être surprise par le récit que construisent mes mains dans les diverses interventions. Ici, je vais emprunter les mots d'Eva Hesse qui note dans son journal en date du 10 décembre 1964 : « [...] *je veux être étonnée... Je ne veux pas connaître la réponse avant, je veux une réponse qui puisse me surprendre.* » (A. Cooper, 1993, p.170) Et jusqu'à maintenant, les histoires imagièrès qui ont émergé de mes mains m'ont surprises et informées au point où je demeure curieuse de la construction des prochaines.

2.2 Trois interventions performatives de dessin en mouvement

2.2.1 *Personae*, 2010

En avril 2010, dans le contexte du séminaire de création : rapports de la pratique à la théorie, offert par Mario Côté, *Personae* a été ma première expérience d'intervention performative réalisée en réponse à l'exercice proposé du *personnage de création*. Afin de rendre explicite cet exercice, je cite un extrait du texte *Personnage en quête d'un corps parlant*, écrit par Mario Côté en date du 8 février 2010.

L'artiste est modelé sur autrui, « je, est un autre », selon la célèbre formule rimboldienne. Si nous partons de ce postulat, il faut plutôt envisager le *personnage de création* comme une possibilité d'adopter une attitude réflexive de sujet se regardant aller, de sujet connaissant. Et cette attitude place le *personnage de création* non pas dans une position d'affranchissement par rapport aux conventions sociales qui l'ont formé, chose impossible, car être formé par sa société et son histoire c'est être dans son histoire et dans sa société, mais plutôt carrément dans le refus de ce qu'un « autre » (en l'occurrence, l'institution) attend de nous. (...) Le *personnage de création* est une voix tout au plus qui fait parler l'artiste. Il ne peut exister qu'en se rapportant à lui-même, se racontant lui-même, d'une manière dont personne d'autre ne peut se substituer à lui, car personne d'autre à sa place n'est en mesure de s'engager dans cette voie. Il n'appartient désormais qu'à lui seul d'assumer cette position.

La forme de l'intervention performative qu'à assumer mon *personnage de création* est le résultat d'un processus intuitif de recherches et de réflexions qui a débuté au début de janvier 2010. Une expérience de recherche que j'ai trouvée très enrichissante et stimulante car une fois de plus, par la voie de la création, j'apprenais à me fier au processus même qui suit son cours, à ne pas imposer ma volonté rationnelle et personnelle pour obtenir un résultat, mais plutôt à m'appuyer et à faire confiance à mes intuitions processuelles. Ce travail exploratoire m'a aussi permis d'identifier, sans résistance intellectuelle, les enjeux de ma pratique artistique puisqu'ils ont été abordés de façon ludique.

Lors de cette intervention performative, une installation accrochée à un mur me servait d'écran. Je projetais des images sur quatre grands morceaux de contreplaqués déchirés, mais réunis par des clous recyclés et rouillés. Comme figure métaphorique d'une transposition de la vie privée à la vie publique, j'ai tenté d'évoquer une impression de fissures entrouvrant les murs d'un intérieur, d'une maison, ou même d'un sous-sol, pour mieux laisser transparaître ce qui se trouvait derrière; un autre mur, celui de l'espace public de l'université, fait de textures et de couleurs différentes. Une robe blanche d'enfant cousue dans du papier de riz

symbolisant la fragilité, la candeur et l'origine de l'individu était suspendue à un cintre de bois accroché entre les fissures des contreplaqués. Le choix délibéré d'une robe de même que les indications du patron ayant servi à la confection figuraient sur le papier de riz comme par analogie à la filiation de pensée structuraliste des anthropologues dont je m'inspire.

Au moment où les gens entraient graduellement dans la salle, je me trouvais déjà en état performatif.

Le performatif peut-être présent dans toutes les étapes d'une œuvre d'art. Il est loin d'appartenir exclusivement à la performance. Il est un agent de liaison qui permet à l'artiste de faire advenir le « vécu » de la performance dans une installation en cours, laquelle influencera à son tour la prochaine installation, et ainsi de suite. Cette présence du performatif dans l'activité artistique rend concrètement plus mobiles les frontières entre les médiums et les disciplines. (Tourangeau, 1997, p.41)

Ce qui venait appuyer l'idée d'un temps indéfini s'inscrivant dans tout processus de vie et de création. D'ailleurs, le fait de me placer moi-même en temps réel dans une exploration de l'image par la construction et la déconstruction de celle-ci sans histoire préconçue pouvait contenir un aspect ennuyeux et ainsi amplifier ce temps qui passe. Ce temps qui vit. Ce temps qui existe. Celui qui est là. Celui qui n'est plus. Celui qui n'est pas.

L'espace sonore a été occupé par une musique de John Zorn, *Femina*, composée en l'honneur du travail de Kiki Smith. Une artiste dont j'apprécie toujours le travail. En fait, j'ai fait ce choix musical parce que l'atmosphère globale de ce disque ressemble à ma façon de travailler la matière visuelle, c'est-à-dire des sauts rapides d'états divergents, allant d'un univers féérique, doux, agréable, joyeux, classique à celui d'un univers dramatique, brut, grinçant, mélancolique, contemporain. Je me suis donc appuyé sur les différentes atmosphères, souvent contradictoires, véhiculées par cette musique qui portait en elle ma perception de la féminité et qui

englobait l'ensemble des sentiments et de la condition humaine dans tout son paradoxe.

Ici, aucune documentation n'a été produite. L'aspect éphémère de la performance me semblait primordial. Je résistais à ce décalage entre la documentation et l'instant vécu et, par le fait même, je me questionnais sur ce qui nous incite à utiliser le médium performatif et la documentation qui devient souvent résidus d'exposition.

Un questionnement d'ordre plus personnel cette fois m'habitait fortement à la suite de cette expérience : serais-je en mesure de renouveler volontairement l'expérience de l'intervention performative, étant donné la situation de stress dans laquelle cette expérience me plaçait?

2.2.2 CDEx : essai d'intervention performative

Après plusieurs expérimentations de diverses performances tenues en atelier où, entre autres, j'ai utilisé la documentation vidéo comme un œil extérieur me permettant de comprendre et d'améliorer le travail, je me suis senti prête à faire le saut et à tenter de nouveau l'expérience d'intervention performative dans un contexte conviviale.

Mon écran était fabriqué à partir d'une centaine de dessins sur papier, de format 11 par 14 pouces disposés les uns à côté des autres. Mon idée était de créer un écran ayant une surface très texturée. Pour ce faire, j'ai récupéré dans mes anciens cahiers de croquis des études réalisées au fusain et au crayon Conté. Par la suite, j'ai redessiné sur ces vieilles études avec de la roche, des bouts de bois brûlés et du gesso un peu durci, effaçant ainsi toutes les traces de dessins figuratifs.

Bien que cette intervention performative n'ait pas été un succès, elle m'a permis de résoudre plusieurs questionnements importants dans cette nouvelle approche du travail. Effectivement, c'est à ce moment que j'ai décidé d'opter pour le terme d'intervention. Puisqu'il est question d'une durée indéterminée et d'un récit non linéaire, il m'apparaissait pertinent d'insérer de façon furtive des images en mouvement dans le quotidien et de contrer un certain malaise à imposer une attention soutenue dans un temps indéterminé au public. C'est à ce moment que je me suis questionné sur la pertinence des récits non linéaires qui, d'une certaine façon, tente de rappeler que « *le primat de la perception est une chose que le cinéma a en partage avec la peinture.* » (Kristensen, 2006, p.131) et, j'ajouterais, avec toute œuvre d'art. Puis comme le mentionne Patrice Loubier dans le texte *Travailler le réel* :

L'artiste travaille un réel toujours déjà proche, plus ou moins à portée de main, à une échelle micro-politique comme l'a qualifié Paul Ardenne [...] son intervention [...] s'apparenterait davantage à un bricolage modeste, mêlant le plaisir de faire à une certaine délinquance. L'intervention n'exclut certes pas une dimension critique ni une position éthique, mais elle ne se conçoit pas d'emblée ou prioritairement comme militante; bien plutôt, elle se manifeste comme « *vigilance en retrait* »; autant dire que l'art affirme ici sa souveraineté, irréductible à quelque cause sociale ou politique que ce soit, dans le temps même où il l'engage aussi comme exercice dissident de réflexions sur et dans le monde. (2006, p.92)

D'une part, l'emplacement du CDEx, de même que les caractéristiques propres à cet espace font de ce lieu un endroit propice pour intervenir dans les interstices du quotidien d'une institution universitaire, tout en m'offrant l'opportunité d'intervenir par la rétroprojection dans les fenêtres donnant sur la rue Saint-Denis. Ainsi toute la

question de l'écran a été résolue, et de surcroît, les images projetées par rétroprojection possèdent un fini vieillot rappelant le cinéma muet et parfois même les débuts de la photographie. Le paradoxe entre la rapidité d'une vie turbulente d'un centre-ville et la lenteur des images en noir et blanc qui se meuvent manuellement donnent l'impression d'un hors temps ou d'un anachronisme. Ce paradoxe souligne un clivage entre la lenteur de l'évolution de la pensée et le mode de vie dans lequel nous sommes plongés.

D'autre part, cette intervention performative m'a permis d'assumer l'espace sonore créé par la manipulation des objets et acétates servant à la fabrication d'histoires imagièrès, de même qu'à affirmer la disposition du matériel de rétroprojection dans l'espace, c'est-à-dire les tables de travail et le rétroprojecteur.

2.2.3 *Nuit Blanche 2011 : Promiscuité artistique au CDEx.*

L'exposition collective *Promiscuité artistique* qui s'est tenue au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM (CDEx) s'inscrivait dans le cadre de l'événement culturel *Nuit Blanche* qui a lieu chaque année dans divers espaces publics ou carrément dans les rues de Montréal. Cette exposition m'a permis de présenter une performance où j'ai pu approfondir les différentes expériences accumulées lors des interventions performatives antérieures. C'est d'ailleurs à partir de cette exposition collective que j'ai commencé à documenter mon travail performatif.

Pour l'occasion, j'ai diffusé en rétroprojection dans la fenêtre centrale du CDEx donnant sur la rue Saint-Denis. L'idée de départ était d'offrir deux expériences différentes au public circulant sur la rue. L'une vers la rue Saint-Denis avec l'animation sonore de la ville où il était possible d'observer sur l'écran de la grande vitrine des images en mouvement. L'autre, vers l'intérieur du CDEx, où l'espace sonore était rempli de l'atmosphère du lieu et, plus particulièrement, d'un son répétitif provenant de la vidéo en boucle de Simon Gaudreau, *Dead Wall Reverie*. De cet espace, le visiteur avait accès non seulement à l'image en rétroprojection dans la dimension vertical de la fenêtre, mais aussi à l'aspect performatif de l'intervention, puisqu'il se trouvait en ma présence, celle d'un corps fabriquant par ses gestes et ses actions une histoire imagière, ouverte et sans finalité, se fabriquant horizontalement à la surface du rétroprojecteur.

Cela supposerait que la conscience saisisse des significations « qui existent pour elles-mêmes », dans une distance inexplicable, alors que tout sens s'origine dans ce rapport sensible entre mon corps et ce qu'il perçoit. Il faut donc admettre une expressivité des choses en tant qu'elles se rapportent aux capacités motrices de mon corps. Ainsi, l'analyse de la perception devient herméneutique sans que cela n'entraîne la réduction du contenu perceptif à un contenu linguistique. Le signe perceptif est purement sensible, livré aux organes du corps et son expressivité est lié intrinsèquement aux mouvements et modulations du champ phénoménal. Le phénomène de l'expression est prélinguistique, immédiat, charnel et indissociable de la temporalité. On voit ainsi le caractère central de la question du mouvement : l'enjeu est le problème de la spatialité du corps propre, autrement dit, celui de l'indivision du mouvement dans un espace divisible. (Kristensen, 2006, p.126)

Dans ce cas-ci, l'espace de perception de la performance est divisé et il accentue par le fait même tout le dispositif d'installation. La perception d'une même action vue de deux façons différentes, de l'intérieur et de l'extérieur permet d'interroger le regard que l'on porte sur une même action.

Dans le cas de cette performance, j'avais prévu exécuter trois interventions performatives d'environ 30 minutes. Il n'en fut pas ainsi, puisque ce faisant j'avais omis de considérer l'aspect « *indissociable de la temporalité indéterminée de ces expressions prélinguistiques* » qui prennent forme dans une relation étroite au corps poussé à ses limites.

Il en résulte, finalement, que l'œuvre créée est à la fois événement et représentation : elle est un espace-temps, une situation ou une structure simultanément transformée et travaillée en forme d'image [...] (Loubier, p.93)

Opérer dans l'imprévisibilité de l'instant a impliqué de tenir compte, d'une part, de la forte et imprévisible présence sonore de la vidéo de Simon Gaudreau qui s'imposait dans tout l'espace d'exposition et, d'autre part, de la présence bigarrée d'un public curieux et inhabituel. Ces deux éléments ont fortement orienté la performativité de mes gestes, soit en m'inspirant, soit en produisant des ombres inattendues sur l'écran, quand ce n'était pas une participation directe du public en intervenant avec le matériel fabriqué. Effectivement, j'ai constaté une joie enfantine chez certaines personnes dans le fait de se retrouver devant l'émerveillement du jeu des ombres.

CHAPITRE 3

CONCLUSION

3.1 L'exposition.

Mon exposition de fin de maîtrise fera cohabiter, dans l'espace du CDEx, les œuvres *Dessin-maison* ainsi que les *Cinq courtelines de papier* et une série de performances par rétroprojection dans la vitrine du CDEx.

De plus, mon projet consiste à exploiter l'aspect performatif d'une exposition. Pour cela, je mets de l'avant une trajectoire processuelle de ma pratique artistique au quotidien. J'entends par état performatif l'idée que

Le performeur [e] tient à s'investir et à faire partie de la circulation du sens de son œuvre. Pour [elle] lui, concrètement et virtuellement, tout se passe dans cette trajectoire du dedans au-dehors, de son intérieur vers son extérieur, dans un mouvement qui le lie au spectateur. L'artiste offre le déroulement de son action telle qu'elle s'impose, même si cette dernière lui échappe par moment. L'œuvre a lieu ou n'a pas lieu. (Tourangeau, 1997, p.41).

Par conséquent, l'espace du CDEx sera à la fois le lieu d'exposition tout en demeurant un laboratoire d'exploration et de recherche où je poursuivrai l'exploration de matériaux servant aux interventions performatives subséquentes et qui seront exécutées lors de soirées. Le nombre d'interventions et les soirs où elles auront lieu demeurent encore indéterminés.

L'interrelation entre le dessin effectué par le jeu des ombres que j'explore par le biais de l'intervention performative et le dessin – je pense, entre autres, au *Dessin-maison*, où j'ai utilisé la terre comme médium – ont en commun ce quelque chose de primitif ou d'anachronique que la commissaire du Tate Modern à Londres, Emma Dexter décrit comme suit :

Drawing has a primal and elemental character: it enjoys a mythic status as the earliest and most immediate form of image making. The idea and execution of drawing has remained unchanged for thousands of years – as such it is an activity that connects us directly in an unbroken line with the human who ever sketched in dirt or scratched on the wall of the cave. (Dexter, 2006, p.6)

Selon la vision proposée par Emma Dexter, mon approche du dessin emprunte à la fois l'aspect conceptuel, dans son optique processuelle, philosophique et anthropologique, tout en empruntant à ce qu'elle qualifie comme étant une expérience humaine informelle, intime, authentique, mnémonique et narrative. Et elle poursuit sa réflexion sur la pratique du dessin dans la revue Art news en soutenant que :

Drawing enjoys a very special relationship to the human psyche [...] Artists use it to inscribe the personal, the subjective, the intimate. That's one of the reasons why drawing still speaks to us today so powerfully and why artists always go back to it. It can get under the skin. It's part of our DNA. (M. Sheets, 2006, p.98)

En regroupant dans un même lieu, le *Dessin-maison* aux interventions performatives, je concrétise ces visions du dessin, qui à mon avis s'entrelacent déjà dans chacun de mes travaux. La présence des *Cinq courtépintes de papier* liée à l'état performatif vient confirmer ma filiation féministe et ramène la dimension de l'univers domestique dans l'univers publique.

Mon travail s'inscrit dans cette filiation des artistes qui accordent une place importante au quotidien, mais un quotidien intimement lié à la place que nous occupons dans la société. D'une part, j'ai mentionné ma parenté aux pratiques de Louise Bourgeois, Kiki Smith et Eva Hesse. D'autre part, les pratiques de Devora Neumark, Sylvia Safdie, Ann Kippling et Sheela Gowda représentent, à mes yeux, une façon d'entretenir une relation intime avec les matériaux simples, familiers et éminemment artistiques et... politiques.

ANNEXE : FIGURES



Figure 1 : *Palimpseste* et détails



Figure 2 : *Palimpseste* (détails)



Figure 3 : *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*



Figure 4 : *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*



Figure 5 : *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*

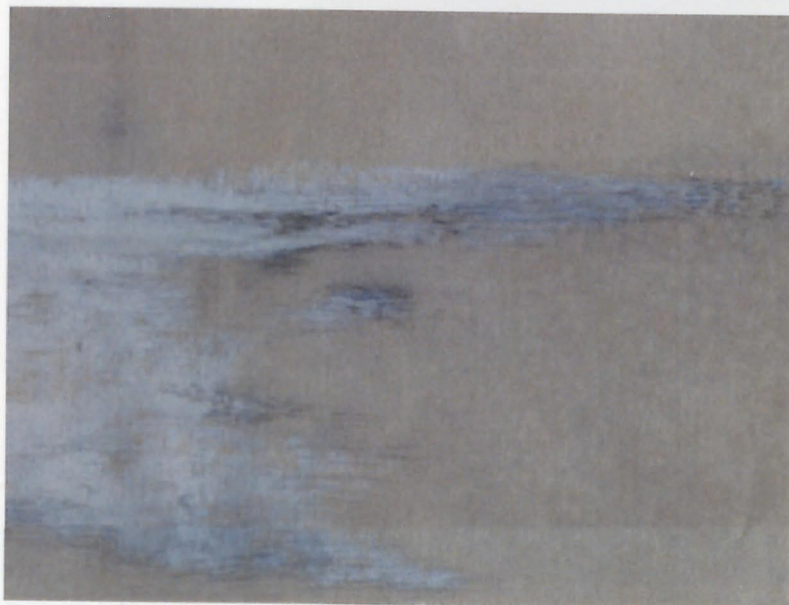


Figure 6 : *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*



Figure 7: Tente no. 40 issu de *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*



Figure 8: Tente no. 51 issu de *Dessin-fleuve ou Topographie psychique*



Figure 9 : *Dessin-Maison*, 2011

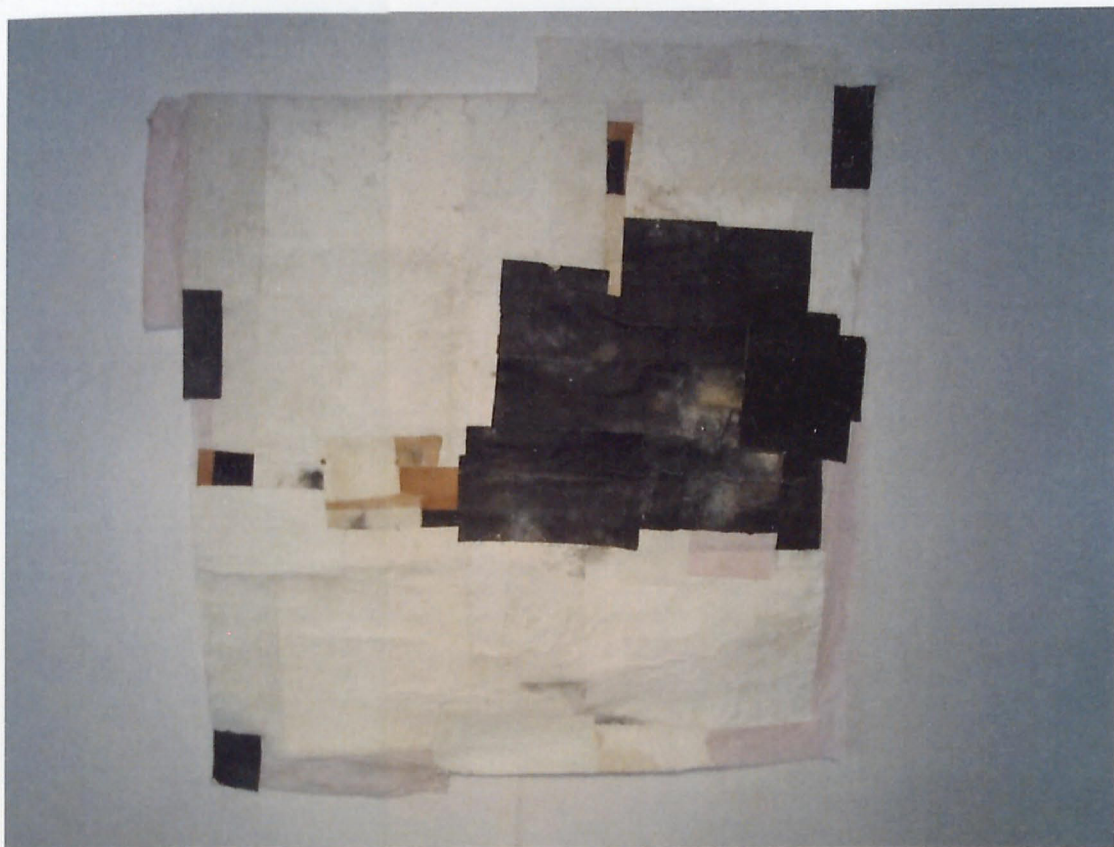


Figure 10 : *Courtepointe de papier rose*, 2011



Figure 11 : (détails)

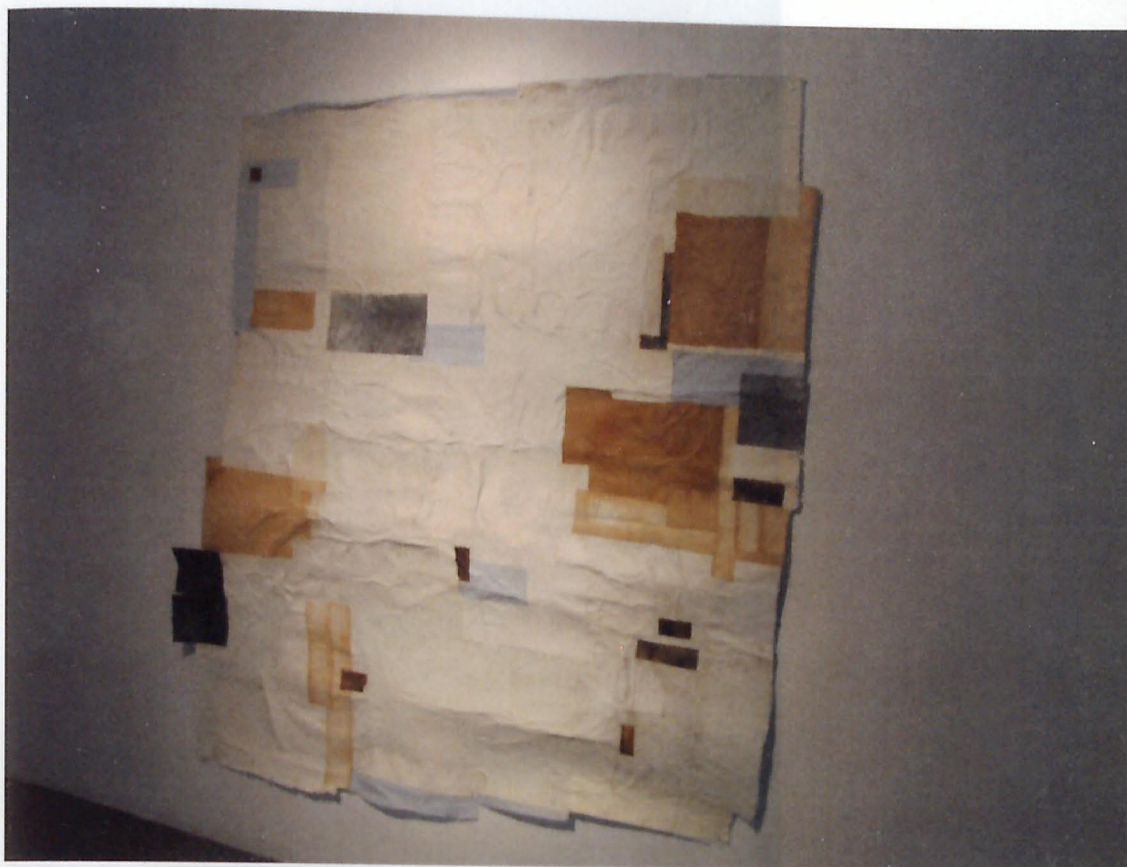


Figure 12 : *Courtepointe de papier bleu*, 2012

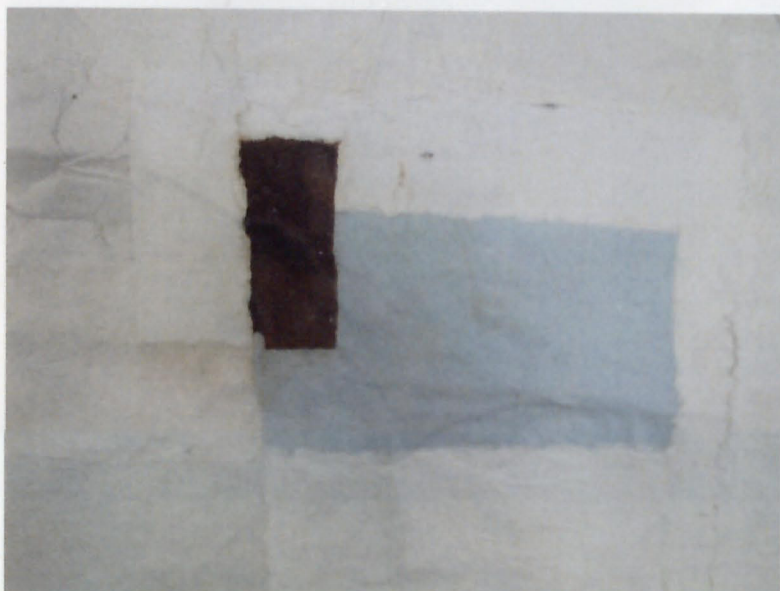


Figure 13 (détails)



Figure 14 : *Courtepointe de papier rouge*, 2012



Figure 15 : Détails de *Courtepointe de papier rouge*, 2012



Figure 16 : Intervention performative *Personae*, 2010



Figure 17 : Essai au CDEx d'intervention performative, 2010



Figure 18 : intervention performative *Promiscuité artistique*, *Nuit Blanche* 2011



Figure 19 : Intervention performative pour *Maison du désoubli*



Figure 20 : Intervention performative pour *Maison du désoubli*



Figure 21 : Vue partielle de l'exposition *Maison du désoubli* au CDEx



Figure 22 : Vue partielle de l'exposition *Maison du désoubli* au CDE



Figure 23: Vue partielle de l'exposition *Maison du désoubli* au CDEx



Figure 24 : Vue partielle de l'exposition *Maison du désoubli* au CDEx



Figure 25 : Vue partielle de l'exposition *Maison du désoubli* au CDEx

BIBLIOGRAPHIE

AUGÉ, MARC. 1992. *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, p.149.

BACHELARD, GASTON. 1942. *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, p. 221.

BACHELARD, GASTON. 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, p. 337.

BACHELARD, GASTON. 1992. *L'intuition de l'instant*. Paris : Éditions Stock, p.153.

BACHELARD, GASTON. 2009. *La poétique de l'espace*. Quadrige; 10^{ième} édition, Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris : Presses universitaires de France, p. 214.

BACON, JOSÉPHINE. 2009. *Bâtons à message = Tshissinuasdhitakana*. Montréal : Mémoire d'encrier, p. 142.

BICHAT, XAVIER. 1994. *Recherches physiologiques sur la vie et la mort (première partie) et autres textes*. Paris : Flammarion, p. 404.

BUTLER, CORNELIA. H. 1999. *Afterimage : Drawing Though Process*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. London, England: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and, p.151.

BUTLER, JUDITH. 2002. *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*. Traduit de l'américain par Brice Matthieussent. Non & Non, collection philosophie, France : Éditions Léo Scheer, p. 307.

CAUX, JACQUELINE. 2003. *Tissée, Tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*. Paris : Éditions du Seuil, p.188.

DAVID, C., DIESERENS, C., NURIA, E., 1993. *Eva Hesse. Exposition organisée par Catherine David et Corinne Dieserens; avec la collab. de Nuria Enguita*. Paris : Éditions du Jeu de Paume, p. 210.

DAVILA, THIERRY. 2002. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^{ième} siècle*. Paris : Éditions du Regard, p.191.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2002. *L'image Survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paradoxe. France : Les Éditions de Minuit, p. 591.

DEXTER, EMMA. 2005. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing. To draw is to be human*. New-York : Phaidon, p. 351.

EHRENZWEIG, ANTON. 1974. *L'ordre cache de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. France: Editions Gallimard, p. 365.

FLUSSER, VILEM. 1999. *Les gestes*. Cergy : D'arts. Paris, p. 210.

HÉRITIER, FRANÇOISE. 1996. *Masculin/Féminin : La Pensée de la Différence*. Paris : Éditions Odile Jacob, p. 331.

HÉRITIER, FRANÇOISE. 2002. *Masculin/Féminin II : Dissoudre la Hiérarchie*. Paris : Éditions Odile Jacob, p. 440.

HÉRITIER, FRANÇOISE. 2008. *L'identique et le différent : Entretiens avec Caroline Broué*. France : Éditions de l'aube, p. 108.

HÉRITIER, F., NANCY, J.C., GREEN, A., RÉGY, C., AMESEIN, J.C., 2007. *Le corps, le sens*. Centre Roland-Barthes, Institut de la pensée contemporaine. Collection Fiction et Cie. France : Seuil, p. 280.

LALONDE, JOANNE. 2011. *Conjurer la fatigue dépressive*. in SAINT-GELAIS, THÉRÈSE. *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Galerie de l'UQAM, Montréal : Éditions du remue-ménage. p. 178.

MERLEAU-PONTY, 1945. *Phénoménologie de la perception*. Bibliothèque des idées. Paris : Éditions Gallimard, p. 530.

MOUNIER, EMMANUEL, 1947. *Traité du caractère*. éd. rev. et augm. Paris : Éditions du Seuil, p. 799.

PARKER, ROZSIKA. , POLLOCK, GRISELDA. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, p.184

PAQUIN, NYCOLE. 1997. *Le corps juge: Sciences de la Cognition et Esthétique des Arts Visuels*. Collection Documents. XYZ éditeur, Montréal; Saint-Denis, France Presses universitaires de Vincennes, p. 280.

P.-LÉVY, FRANÇOISE. SEGAUD, MARION. 1983. *Anthropologie de l'espace*. Centre Georges Pompidou. Paris : Collection alors, p. 345.

Vidéo

Benoît Jacquot. Yann Andréa (coll.). 1993. *Marguerite Duras : écrire*. Institut national de l'audiovisuel (France); Society for French American Cultural Services and Educational Aid. Vidéocassette VHS, 48 min, son, couleur.

Notes de cours

CÔTÉ, MARIO. Février 2010. *Personnage en quête d'un corps parlant*. (<http://www.item.uqam.ca/files/archives/mai2008/cote.html>)

Mémoire

LESAUX, ANNE-MARIE. Janvier 2004. « *Analyse de l'installation éphémère In Situ comme forme d'opposition à la prolifération des non-lieux : Le collectif Martha Flemming & Lyne Lapointe et L'action Terroriste socialement acceptable*. » Mémoire en sociologie, Montréal : UQAM

Périodiques

KRISTENSEN, STEFAN. 2006. « *Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement*. » Archives de Philosophie 69, no 1, p.123-146.

M. SHEETS, HILARIE. 2006. « *The Big Draw*. » Arts news. Janvier, p. 98 - 103.

LOUBIER, PATRICE. 2006. « *Travailler le réel : Quelques énoncés généraux sur art et contexte*. » Inter, no 93, p. 92-93.

TOURANGEAU, SYLVIE. 1997. « *De la performance, de l'installation... en interstice : du performatif*. » L'installation : Pistes et territoires, dir. Anne Bérubé et Sylvie Cotton. Montréal : Centre des arts Skol, p. 37- 42.

Site internet

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>)

CHOMSKY, NOAM. *Les dix stratégies de manipulations de masses*.
(<http://www.politique-actu.com>)

The Famous Five Women. (<http://www.famous5.ca>)